CENA 150 ZŁ

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

ROK II STYCZEŃ-MARZEC 1947 NUMER 1-2 (4-5)



Bolesław Gardulski
Kraków

„STARY KRAKÓW"
(Fresson)

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII UŻYTKOWEJ I ARTYSTYCZNEJ

WYDAWCA: STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU

ROK II — STYCZEŃ-MARZEC 1947 — NUMER 1-2 (4-5

WYKAZ

CONTENTS

BOHDAN URBANOWICZ

O nowy program fotografiki

(Od Redakcji: W związku z roztoczeniem oficjalnej opieki nad fotografiką przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, czego wyrazem jest utworzenie Referatu Fotografiki. Redakcja zwróciła się do Dyrektora Departamentu Plastyki, p. Bohdana Urbanowicza, z prośbą o napisanie wstępnego artykułu. Artykuł ten zamieszczamy poniżej.)

Człowiek szczęśliwy nie pyta się dookoła, nie waha się w wyborze swojej drogi, nie szuka argumentów dla swojej racji — poprostu żyje i idzie prostą drogą bez oglądania się na komentarz następny, bez budowania formuły tego czy innego sposobu czy wyznania wiary.

Słuchając naszych polemik plastycznych, widzimy wiele z tych symptomów kryzysu wątpliwości wyboru jednej prostej drogi; już przed rozpoczęciem obrazu znamy ideologię autora, znamy krytykę, która to dzieło mające powstać oceni. Podporządkowanie formule, nie pozostawiające autonomicznej drogi artystycznego wyboru, niespodzianki przeżycia artystycznego, rozwiązanego zadania.

Myślę, że te objawy kryzysowe nowej plastyki przebiegają równolegle i w polskiej fotografice.

Fotografika powojenna nawiązała do przedwojennej tradycji niezaprzeczonych światowych sukcesów. W ucieczce jednostki twórczej od szanowności tych wzorów musiał przyjść okres wirtuozerii zdjęcia, szukania wyrafinowanych technicznych subtelności. Powstała szkoła podobnej wszędzie formuły. Formalizm — podkreślający stale wyborem tematu, techniką swoją niezależność, wyższość od fotografii zawodowej, technicznej czy reportażowej. Programem swoim fotografik polski starał się ciągle jeszcze i niepotrzebnie urazowo urabiać swój przymiotnik ,,artystowości". Artyzm ten wyrastał już nie z rezultatu rozwiązania zadania, nie ze spontanicznej potrzeby prostej, organicznej reakcji, wiwisekcji natury, i już nie z potrzeby odkrywania nowych horyzontów widzenia. Zrywała się harmonijna łączność artystycznie postulowanej fotografiki ze zdjęciem dokumentarnym, obiektywnym, drapieżnie rejestrującym życie w każdym szczególe, w ciągłej zmienności jego obrazu.

Sztuka — romantycznego rozmodlenia konturów, perspektyw miękkich, zgubionych walorów obłoku, sielanki pasących się owiec, bukolicznych gęsi i kolumienek dworku. Piękne zdjęcia, artystycznie uspokojone w swych spełnionych postulatach wdzięku i czaru. Impresjonizm czerni i bieli.

Myślę, że dziś nikt nie kwestionuje zdjęciu możliwości stania się dziełem sztuki. Fotografia skomplikowała w pewnym okresie zadania malarstwa i grafiki, ale je uzdrowiła, wytyczając obrazowi inną rolę, określała zarazem program istotnych zadań obrazu czy sztychu.

Zwyciężając na wielu polach, zastrzeżonych dawniej dla malarza, fotografia odkryła dzięki swym możliwościom technicznym zupełnie nowe, autonomiczne zadania artystyczne. I zbędnym już stało się dokumentowanie swojej artystyczności impresjonizmem widzenia i wirtuozerią wykonania.

Sztuka jest tylko najlepszym sposobem wykonania dzieła, jest drogą szukania zaskakującej sensacji artystycznego przeżycia, jest tylko dążeniem w rozwiązywanym zadaniu.

Dzisiejsze przewartościowanie w malarstwie impresjonizmu, rozbicie sztuki na wiele sprzecznych kierunków, nie jest tylko ewolucją formalną, jest różnicą, niepokojem różnych postaw dzisiejszego człowieka, różnych potrzeb nowego dramatycznego życia.

Nie stworzyliśmy może jeszcze formy dla współczesnej kultury, dystansowanej biegiem rewolucyjnej ciągle jeszcze cywilizacji. Fotografia, zrodzona w tym ostatnim etapie naszej cywilizacji, swoją technicznością, swoją możliwością utrwalenia ruchu, może jest bliższa uchwycenia formy naszego myślenia, naszych potrzeb, określenia paradoksów, konfrontacji kontrastów nowego życia.

Prosta, jasna droga rozejrzenia się dookoła, rozwiązywania zadań i potrzeb momentalnych życia. Rezultat tej prostszej lecz i trudniejszej drogi udowodni raz jeszcze możliwości artystyczne fotografiki.

MARIAN SCHULZ

Problemy i perspektywy

Na przestrzeni roku 1946 ujawniły się sprawy, które wymagają omówienia. Rok ten nie był łatwy dla polskiej fotografii, a szczególnie dla polskiej sztuki fotograficznej. Obserwowaliśmy zmaganie się z powojennemi trudnościami. Bolączką największą okazał się brak materiałów fotograficznych, częściowo tylko łagodzony przez niestrudzoną w pracy fabrykę „Alfa" w Bydgoszczy. Obecnie wysiłki tej fabryki idą w kierunku racjonalnego rozdziału cennych produktów oraz uzyskania niezbędnych surowców. Akcja ta, w kraju tak zniszczonym wojną jak nasz, natrafia na rozliczne przeciwności i tylko energii Dyrekcji fabryki „Alfa" zawdzięczamy pokrycie podstawowego zapotrzebowania tudzież nadzieję lepszego jutra. Wszystkim zainteresowanym sprawa ta leży na sercu, bo jest ona sprawą wagi zasadniczej. Wieści ostatnio otrzymane krzepią i dają podstawę do liczenia na poprawę materiałowych stosunków. I jakkolwiek nie zaraz polepszenie nastąpi, to jednak w ramach aktualnych możliwości mądrze budować trzeba od nowa to, co zniszczone.

Gmach polskiej sztuki fotograficznej ucierpiał chyba najbardziej. Dźwiga się teraz wysiłkiem ludzi dobrej woli przy znacznym udziale artystów znanych już i zasłużonych. Przykro w tej sprawie daje się odczuwać niewielki przyrost młodych sił, co tłumaczyć należy skutkami minionej wojny i trudnym położeniem finansowym młodzieży, szczególnie uczącej się, która zaabsorbowana nauką i pracą zarobkową nie ma środków i czasu na poświęcenie się sprawom estetycznych zamiłowań. Niemniej w gronie czynnych godny uwagi jest fakt pracy nad sobą, nad swoim poziomem i można już dziś uważać, że kilku z nich może śmiało rywalizować z asami fotografiki przedwojennej. W zasadzie kierunek pracy nie odbiega od ogólnego kierunku przedwojennego, cechuje go tylko większa śmiałość w kompozycji. Romantyzm wyrazu nurtuje nadal, jako — prawdopodobnie — najbardziej zbliżony cechą do polskiej psychiki. Hasła realistyczne tu i ówdzie bywają stosowane, lecz z mniejszym upodobaniem, jakkolwiek docenia się wagę i sens tego kierunku. Fotografika zresztą, nietylko polska, przeżywa czujny i pełen wysiłków okres szukania drogi własnej, najbardziej własnej, co przy ograniczonych możliwościach technicznych nie jest łatwe i dużo jeszcze trzeba będzie pracy, by znaleźć niepodzielnie własny wyraz artystyczny.

Wspólne dążenia i idea powiązały generację przedwojenną z obecną serdecznymi więzami, stwarzając współpracę w atmosferze wzajemnej życzyliwości i szacunku. Młodzi doskonale zdają sobie sprawę z wysiłków i pionierskiej pracy mistrzów przedwojennych i starają się godnie podjąć rozpoczęte dzieło. Jest powód do dumy z tak świetnej tradycji a zadaniem obecnym jest utrzymanie tego samego poziomu, ta sama w sercach radość tworzenia, ten sam zapał i entuzjazm oraz dbałość o prestiż.

Sprawa o tyle uległa kardynalnej poprawie, że głos artystycznej fotografii nie jest już głosem na puszczy. Państwo pokazało zainteresowanie tworząc ośrodek oficjalny (Referat Fotografiki) w ramach Ministerstwa Kultury i Sztuki. Fakt ten jest przełomowy w dziejach polskiej sprawy fotograficznej, bo rozwój znalazł udogodnienia i opiekę. Powstający obecnie referat w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w Departamencie Plastyki, ma do spełnienia rozliczne zadania a wszystkie one zmierzają do ułatwienia warunków pracy polskiej sztuce fotograficznej, tudzież do unormowania spraw niewyjaśnionych. Położy to wreszcie kres dzikiej dotychczasowej gospodarce na tym terenie i wielu mankamentom od dawna pokutującym i wymagającym kategorycznego załatwienia.

Przede wszystkim kategorycznie znieść trzeba datujący się od dawna, nie wyjaśniony stosunek fotografii zawodowej do amatorskiego ruchu artystycznego. Spojrzenie wstecz daje z jednej strony obraz stosunków godnych pożałowania — a z drugiej strony przykładami świadczy, iż współżycie zgodne jest możliwe. Przecież idea najwyższego poziomu jest wspólna a nieporozumienia stwarzają tylko nierozumne jednostki. Wybryki tych jednostek (czy to ze sfery amatorów, czy też zawodowców) uniemożliwi litera prawa oraz ogół, czuwający nad dobrem wspólnym. Fotografowie zawodowi wreszcie muszą zrozumieć, że rozwój fotografii artystycznej w niczym nie uszczupla ich dochodów, przynosi natomiast szereg nowych zdobyczy technicznych i wnosi ożywcze tchnienie. Artyści zaś umiłowaną swoją pracę artystyczną spełniać powinni z godnością, bo wymaga tego od nich obowiązek reprezentacji Tylko tak pojęty układ umożliwi sukcesy i da obustronne zadowolenie.

Mające powstać w Warszawie Archiwum Fotografii będzie drugim, decydującym wyłomem w nieuporządkowanych stosunkach fotografii polskiej. Praca ogółu zyska użyteczny, jasny cel, znajdzie się rynek zbytu na fotogramy wartościowe, znajdzie się wyrazisty kierunek zbio-

rowych wysiłków, stworzona zostanie reprezentacyjna, stała wystawa najprzedniejszych prac autorów żywych i minionych. Dobór w Archiwum pracujących zagwarantuje Państwu wieloważne korzyści, a dla spraw fotografii polskiej będzie centrum poważnym i odpowiedzialnym. Będzie to instytucja, współpracująca naukowo i utylitarnie z władzami, uniwersytetami, politechnikami, muzeami, prasą i za granicą. Powołana została do życia koniecznością chwili, wolą zbiorową Ministerstw a spełniać będzie długo i krótkofalowy charakter pracy. Obszerny program zadań zrealizowany zostanie konsekwentnie, bo jest on wyrazem postulatów dnia dzisiejszego i obowiązku wobec Jutra. Przed wojną istniały już w tej sprawie głosy, lecz potencjał jednostki nie mógł sprostać zadaniu. Zbuduje Archiwum rozumna wola zbiorowa. Słowa powyższe są pierwszą na temat tego projektu wieścią. Dalsze wieści znajdą zainteresowani w następnych numerach „Świata Fotografii". Konieczność powstania Archiwum uznała jednomyślnie konferencja delegatów ministerstw.

Sprawą wymagającą natychmiastowego załatwienia jest sprawa samego fotografowania. I dziś jeszcze od czasu do czasu słyszy się o istniejących trudnościach przy robieniu zdjęć, trudnościach nie zawsze uzasadnionych względami interesu Państwa. W znacznej większości są to osobiste lub lokalne niezrozumienia, utrudniające pracę artystyczną i częstokroć do niej zniechęcające. Ośrodek fotografii w Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz Państwowe Archiwum Fotografii są chyba najlepszym dowodem uznania fotografii przez Państwo i przekreślenia zastarzałych przesądów. Jak sprawa ta wygląda za granicą, zaświadczy chyba najlepiej aktualny artykuł prok. dr. Cypriana w nr. 3 „Świata Fotografii". Dla zupełnego uzdrowienia tej sprawy poczynione zostaną odpowiednie oficjalne kroki. Musimy upodobnić się i pod tym względem do innych społeczeństw postępowych. Przykładem niechaj będą władze w Poznaniu, które znalazły się na wysokości zadania i już w sierpniu 1945 r. cofnęły zakaz fotografowania na swoim terenie — naturalnie z uwzględnieniem przepisów obowiązujących w dniu 1 września 1939 r., co jest słuszne i zrozumiałe z uwagi na interes i obronność Państwa.

Wstępując w rok 1947, trzeba sobie jasno zdać sprawę, że sytuacja jest trudna. Niemniej pokonanie jej leży w naszych możliwościach i jest zadaniem równoznacznym z dziełem ogólnej odbudowy. Jak w każdej innej dziedzinie, tak i tutaj liczyć można w skali dużej przede wszystkim na wysiłek najdzielniejszych jednostek a rzecz w tym, by reszta starała się przyczynić choć na pomniejszym swoim odcinku. Tak pojęta dalsza współpraca da wszystkim satysfakcję, wyniki zaś tej współpracy przekażemy do wspólnego skarbca naszej kultury.

ADW. TADEUSZ RUTKOWSKI

Ochrona praw autorskich fotografików i fotografów

Polska ustawa z 29 marca 1926 o prawie autorskim, której tekst jednolity ogłoszony został w N. 36 z 20 maja 1935 pod poz. 260, udziela daleko idącej ochrony prawnej wszelkim przejawom działalności duchowej, noszącej cechy twórczości osobistej, bez względu na formę, w jakiej twórczość ta się wyraziła, czy to w żywym słowie, piśmie, druku, rysunku, barwie, bryle, dźwięku, mimice, czy też w rytmice.

To szerokie ujęcie przedmiotu prawa autorskiego znajduje rozwinięcie w wyliczeniu poszczególnych rodzajów twórczości, a wśród nich między innymi wymienione są również zdjęcia fotograficzne lub otrzymane w podobny do fotografii sposób.

Fotografik więc lub fotograf amator korzysta w Polsce z ochrony prawnej jako twórca, rozporządzając swym dziełem wyłącznie i pod każdym względem.

W szczególności decyduje on, czy dzieło jego ma się ukazać, czy ma być odtworzone, rozpowszechnione i w jaki sposób.

Prawo autorskie do dzieł fotograficznych trwa 10 lat od dokonania zdjęcia, 20 lat od sporządzenia filmu, odnośnie zaś zbioru zdjęć fotograficznych, mających znaczenie naukowe lub artystyczne — 50 lat od śmierci wydawcy.

W celu zabezpieczenia prawa autorskiego każda odbitka fotograficzna powinna być zaopatrzona w zastrzeżenie, zawierające imię i nazwisko twórcy oraz rok dokonania zdjęcia.

Niewskazanie roku sporządzenia zdjęcia utrudnia obronę praw autorskich, w takim bowiem przypadku pokrzywdzony występować może skutecznie tylko przeciw osobom, którym udowodni, iż wiedziały, iż czas trwania prawa autorskiego jeszcze nie upłynął.

Pokrzywdzony twórca może żądać zaniechania dalszego naruszania swego prawa autorskiego i wydania tego, czym naruszający to prawo się wzbogacił, w razie zaś winy sprawcy — ponadto wynagrodzenia wszelkich szkód, wynikłych dla twórcy skutkiem pogwałcenia jego prawa.

Jeżeli naruszenie prawa autorskiego polega na podszywaniu się pod autorstwo cudzego dzieła, przywłaszczenie sobie cudzego pseudonimu lub na tym podobnych czynach, wyrządzających twórcy szkodę w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła — pokrzywdzony może, niezależnie od odszkodowania pieniężnego, żądać zadośćuczynienia w innej formie np. publicznego odwołania, ogłoszenia wyroku w czasopismach itp., a gdy naruszający prawo działa rozmyślnie — można domagać się od niego odszkodowania za przykrość i inne uszczerbki osobiste.

Odszkodowanie tego rodzaju nazywa się „pokutnym" i stanowi sumę pieniężną, którą pokrzywdzony określa według swego uznania, stosownie do okoliczności.

Prócz skutków cywilnych naruszenia praw autorskich, w razie udowodnienia złej woli sprawcy — skutkuje zastosowanie w stosunku do niego sankcji karnych w formie grzywny na rzecz Skarbu Państwa, aresztu bądź też obydwu tych kar łącznie.

Pomimo, iż polskie prawo autorskie obowiązuje już od lat przeszło dwudziestu, nie jest ono dostatecznie znane, skutkiem czego często się zdarza, że nie tylko osoby prywatne, ale nawet poważne instytucje lekceważą prawa autorskie fotografów i bez porozumienia z nimi wykorzystują ich pracę, zamieszczając np. reprodukcje ich zdjęć w swych wydawnictwach.

W tych warunkach powitać należy z uznaniem inicjatywę założycieli organizującego się w Katowicach „Śląskiego Towarzystwa Fotograficznego" — powołania do życia w łonie tegoż Towarzystwa specjalnej „Sekcji Ochrony Praw Autorskich".

W myśl projektowanego regulaminu tej Sekcji będzie ona dążyć do celu wytkniętego w jej nazwie — przez uświadomianie członków Towarzystwa o przysługujących im uprawnieniach w zakresie prawa autorskiego, udzielanie członkom swym wyjaśnień i opinii z dziedziny prawa autorskiego do fotografii oraz występowanie w obronie praw autorskich do fotografii ogółu fotografików i fotografów-amatorów wobec władz i opinii publicznej.

Zakreślona w ten sposób działalność Sekcji stanowić będzie z pewnością poważny krok naprzód w kierunku uzdrowienia stosunków w dziedzinie praw autorskich do fotografii, fotografikom i fotografom amatorom ułatwi obronę ich praw, a wśród wydawców utrwali przekonanie, iż zdjęcia fotograficzne jako materiał ilustracyjny muszą być nabywane od ich twórców za odpowiednim wynagrodzeniem.

Taki sposób uzyskania zdjęć fotograficznych nie tylko uchroni twórców od wyzysku ich pracy, ale przyczyni się niewątpliwie do podniesienia wartości artystycznej naszych wydawnictw, wydawcy bowiem, płacąc za materiał ilustracyjny, dbać będą, aby nabywane przez nich zdjęcia były na odpowiednio wysokim poziomie.

Katowice, 24 stycznia 1947 r.

PROF. STANISŁAW SHEYBAL

Niedorozwój artystyczny fotografiki i jego przyczyny

Na ogół niezłe mamy samopoczucie: uważamy się za apostołów nowej sztuki, wierzymy, że tworzymy dzieła o wartościach artystycznych; ogólne uznanie fotografiki jako sztuki uważamy za rzecz dawno udowodnioną i załatwioną, a tu i ówdzie posłyszymy głosy prawdy te negujące są, w naszym przekonaniu, wynikiem ignorancji spraw fotograficznych, jeśli zaś wyrażają je malarze, zarozumiałością i... obawą konkurencji. Powracać do tego tematu, zwłaszcza na łamach pisma fotograficznego, zdaje się być wprost nieprzyzwoitością.

Popełnię tę nieprzyzwoitość dla dobra sprawy. Raz — dlatego, iż wiem, że głosy negacji są o wiele liczniejsze, aniżeli się fotografikom wydaje; po drugie dlatego, że pochodzą, przede wszystkim od osób w sprawach plastyki najbardziej fachowych; po trzecie, że uważam, iż załatwienie każdego sporu rozpoczęte być winno od szczerego, lojalnego i krytycznego rozpatrzenia własnych argumentów, dowodów i stanowiska; w końcu dlatego, że — wybaczcie koledzy — sądzę, że ci ignoranci w sprawach fotograficznych, paskudni zazdrośnicy, zarozumiali malarze mają wiele, ale to bardzo wiele racji.

Do wniosku końcowego doszedłem po długich doświadczeniach i rozważaniach, siedząc na dwu stołkach: jako malarz z wykształcenia a fotograf z zamiłowania i długiej, poważnie traktowanej praktyki amatorskiej. Wiele lat życia straciłem na solidnych próbach rozwiązania sposobem fotograficznym problemów dotyczących kompozycji obrazu, zgodnie z niezmiennymi, dającymi się na wielkich dziełach plastyków wszystkch epok udowodnić prawa-

mi rządzącymi dziełami sztuk plastycznych, wypracowanymi w ciągu wielu wieków przez liczne pokolenia artystów: malarzy, rysowników, grafików a także rzeźbiarzy. W pracach swych brałem też pod uwagę osiągnięcia nielicznych, najwybitniejszych artystów fotografów. Czy rozwiązałem zadanie? Nie zdaje mi się. Osiągnięcia moje dotyczą jedynie drobnej części zagadnienia i to nie najbardziej istotnej. Największym bodaj powodzeniem — jakże jednak dalekim od doskonałości — uwieńczone były próby moje prowadzone w tak lekceważonej dzisiaj technice gumowej, zwłaszcza w dziedzinie problemów kolorystycznych. Ale to zagadnienie wymaga osobnego omówienia z powodu śmiertelnego niebezpieczeństwa, grożącego fotografice ze strony coraz bardziej rozpowszechnianej fotografii barwnej. Dzisiaj nie będę go poruszał.

Przyczyną moich niepowodzeń były opory narzędzi i materiałów pracy fotograficznej, ograniczające możliwości działania twórczego, konieczność wypracowywania nowych metod technicznych pochłaniająca znaczną część wysiłków myśli i pracy a w dużej mierze nie wyklarowane jeszcze dostatecznie i nie ugruntowane, w owym czasie, moje poglądy estetyczne, powodujące wahania i brak kategorycznych decyzji.

Przypuszczam, że do wyliczonych powyżej przyczyn niepowodzenia, niektórzy z czytelników dorzucą jeszcze jedną, zdaniem ich najbardziej zasadniczą. Zarzucą mi mianowicie, iż postępowałem błędnie, usiłując nagiąć prawa obrazu malowanego do obrazu fotograficznego, podczas gdy właściwości tworzywa fotograficznego stwarzają inne, fotografice tylko właściwe prawa i że te przede wszystkim należało uwzględniać. Uwzględniałem je, bo ich nie uwzględniać nie mogłem. Logika bowiem tworzywa zbyt jest zniewalająca. Nie w tym jednak tkwi sedno rzeczy. Narzędzie i materiał narzucają jedynie właściwy im charakter, fakturę, nawet styl obrazu, a więc najbardziej zmienne elementy formy plastycznej (przy stosowaniu różnych tworzyw), poza którymi istnieją o wiele ważniejsze i bardziej istotne prawa rządzące obrazem, stałe i niezmienne, wspólne wszystkim technikom, stylom i kierunkom, bez względu na epokę, w jakiej by powstały, i tworzywo, jakim by się artysta posługiwał. Prawa te (o których może będę miał jeszcze okazję szerzej się rozpisać) musi i fotografika uwzględniać pod groźbą degradacji w stosunku do sztuk plastycznych do roli, jaką odgrywają produkcje na cytrach czy mandolinach w stosunku do orkiestry symfonicznej.

Do zrozumienia i zgłębienia a tym bardziej do praktycznego stosowania tych praw dochodzi się żmudną, trwającą nieraz życie całe pracą. Malarze osiągają pełną dojrzałość artystyczną bardzo późno. Wielcy artyści dali, z nielicznymi wyjątkami, najlepsze dzieła pod koniec swego życia. Niektórzy z malarzy do całkowitego zrozumienia praw rządzących obrazem nie dochodzą nigdy (co zresztą nie przeszkadza, że bywają uznawani przez mało wybredną publiczność). A przecież malarstwo ma wielowiekową tradycję; malarze przechodzą specjalne, wieloletnie studia, uczą się pod kierunkiem wytrawnych artystów-profesorów rysować i malować, grafiki, kompozycji brył i płaszczyzn, a nawet rzeźby i sztuk użytkowych; studiują historię sztuki i wiedzę o sztuce, studiują dzieła mistrzów i często je kopiują; żyją w środowisku artystycznym, w którym żywo wymienia się myśli i dzieli doświadczeniami, i w ogóle poświęcają się stale i wyłącznie, często całkowicie, bez reszty sprawom swego zawodu. Pomimo tego na przeszło tysiąc malarzy polskich, artystów tworzących bezspornie prawdziwe dzieła sztuki, wyliczyć możnaby zaledwie kilkudziesięciu. Inni to mniej lub więcej poprawni malarze, a część z nich — to tzw. szmelc. Gdzie indziej też nie jest lepiej, nawet w tej Mecce sztuk plastycznych, we Francji, jak świadczą o tym bieżące salony i reprodukcje w francuskich pismach artystycznych. I to jest normalne, tak już widać być musi. Plastyka jest bowiem sztuką niezmiernie trudną, wymagającą, poza talentem, ogromnej kultury, inteligencji i wiedzy.

I tutaj dochodzimy do najistotniejszego zagadnienia tematu niniejszego artykułu. Jak w porównaniu ze środowiskiem malarskim wygląda środowisko fotografików?

Adeptami fotografiki są z reguły osoby, które twórczość fotograficzną traktują, jako zajęcie uboczne, poza zajęciami zawodowymi, zabierającymi im większą część godzin dnia. Nawet nieliczni fotograficy zawodowcy uprawiają fotografikę tylko okolicznościowo, w chwilach wolnych od uprawiania fotograficznego rzemiosła. Olbrzymia większość fotografików, jakkolwiek są to przeważnie ludzie inteligentni i wykształceni, przystępuje do pracy bez żadnego, albo z bardzo tylko powierzchownym przygotowaniem artystycznym. Nieszczęściem fotografiki jest jej pozorna łatwość. Nie trzeba umieć rysować, zrobi to za nas obiektyw. Zagadnienie koloru (na razie) nie istnieje. Odpada więc najważniejszy sposób kształcenia kultury artystycznej, jakim jest rysunkowe i malarskie studium natury. Wgryźć się, przynajmniej z grubsza, w tajniki kuchni fotograficznej nie jest znowu tak trudno; są to sprawy dostępne każdemu, kto ma dobrą wolę, ale mało istotne dla uwrażliwienia artystycznego i nabycia wiedzy o sztuce. Tajniki techniki fotograficznej są jednakże dostatecznie skomplikowane i odgrywają tak ważną rolę w tworzeniu obrazu fotograficznego, że łatwo sugerują pomieszanie pojęć: doskonałości technicznej z wartością artystyczną dzieła, drogą fotograficzną wykonanego. Ułamki wiedzy o budowie obrazu chwytają fotograficy zazwyczaj dorywczo od

bardziej doświadczonych (często także nie przygotowanych) kolegów, oraz, od czasu do czasu, z artykułów wyczytanych w pismach fotograficznych albo „fachowych" broszurkach, traktujących dotychczas sprawy twórczości plastycznej w formie podawanych niezawodnych, gotowych recept estetycznych (złoty podział itp.) zwykle mało istotnych, a czasami wręcz naiwnych, dobrze jeżeli nie — wyraźnie błędnych. Oczywiście są i tacy, którzy sięgają do lektury poważniejszej i usiłują wysnuć wnioski z analizy dzieł mistrzów plastyki, ale ci są nieliczni i nie zawsze bez fachowej pomocy dają sobie radę.

Pracują więc nasi fotograficy przeważnie, jako dyletanci, czasami z wszelkimi ich przywarami: z pewną siebie wiarą w wartość artystyczną ich wyczynów, oraz z wiarą we wszechmoc intuicji artystycznej oraź talentu, rozgrzeszającego fachowe braki intelektualne; czasami (zwłaszcza wśród młodego pokolenia) — jako dyletanci w szlachetnym tego słowa znaczeniu, świadomi swej niedoskonałości, ciekawi, wnikliwi i szukający sposobów uzupełnienia swych braków. Ponad nimi (niestety za mało „z nimi") stoi nieliczna grupka artystów „wtajemniczonych", znacznie mniej liczna, aniżeliby sądzić można z katalogów wystaw, głosów prasy fachowej a nawet z listy członków przedwojennego „Fotoklubu Polskiego".

A teraz zagadnienie drugie.

Obraz fotograficzny, dzięki przyrodzonym właściwościom martwego narzędzia, narzuca pewne sugestie, które nieświadomy adept fotografiki a zwłaszcza szeroka publiczność ocenia jako korzystne. Najważniejsze z nich to: wierność, dokładność i szczegółowość obrazu, wybitnie przedmiotowe (od „przedmiot" w znaczeniu fizycznym) ujęcie tematu, nadmierna plastyka, łamiąca płaszczyznę obrazu. Dalszymi konsekwencjami tych właściwości są: pokusa do szukania tak zgubnej zazwyczaj „ładności" obrazu, opartej nie na „ładzie" jego kompozycji, ale na posługiwaniu się ładnym motywem, który wiernie przez aparat odtworzony stanowić ma o rzekomej wartości artystycznej fotografii; pociąg do nadmiernego faworyzowania tematu literackiego i tematycznych ciekawostek, które wiernie odbite z natury budzą w widzu zainteresowanie przedmiotem wyobrażonym czy akcją, usuwając na dalszy plan zainteresowanie artystyczną formą ujęcia, (o ile ona w ogóle jest na danym zdjęciu uwzględniona), zawsze decydującą o wartości artystycznej obrazu: nadużywanie efektów perspektywicznych i gwałtownych a nienaturalnych skrótów, powodujących przykre wyginanie płaszczyzny obrazu i wyłażenie przedmiotów przed ramy. Pomijam już sprawę rozmaitych „nastrojów": płytkich, efekciarskich i często bezsensownych a tak łatwych do osiągnięcia różnymi sztukami technicznymi i przez to nadużywanych.

Te własności fotografii i wynikające z nich konsekwencje wpłynęły zgubnie też na malarstwo drugiej połowy 19 wieku, narzucając artystom nowe, „fotograficzne" spojrzenie na świat. Artyści o słabszych indywidualnościach i płytszej kulturze artystycznej malują w tym czasie ludzi, domy, jabłka, kwiaty i wogóle przedmioty, lecz nie obrazy, a niewybredna publiczność zachwyca się nimi i żąda malowideł „jak żywych", w których malowane przedmioty „wyłażą z ram", i cieszą się mistrzowskim złudzeniem natury, które ani z naturą, ani ze sztuką nic nie ma wspólnego. Wpływowi fotograficznego widzenia uległ nawet Aleksander Gierymski, ale ten wielki malarz potrafił je podporządkować prawom kompozycji obrazu, ślizgając się w niektórych swoich pracach w sposób genialny na samym pograniczu „kiczu". Wynalazek fotografii był w dużej mierze przyczyną zahamowania na kilka dziesiątków lat rozwoju naszego malarstwa, które, zasugerowane fotograficznym sposobem widzenia świata, nie poszło za wskazaniami prekursorów nowożytnego malarstwa polskiego: za Michałowskim, Rodakowskim, A. Gierymskim, Kotsisem i innymi i dopiero w ostatnich latach, pod wpływem sztuki francuskiej, zdołało wyjść ze ślepego zaułka na właściwe drogi.

Jeżeli aparat fotograficzny takie figle płatać potrafił mającym oparcie w starych tradycjach malarzom, cóż dopiero mówić o fotografikach? Ich sztuka związana jest z aparatem i jego właściwościami nierozdzielnie a spory przeciw jego wybrykom, z powodu młodości sztuki fotograficznej oraz braku doświadczenia i należytego przygotowania fotografików, z natury rzeczy są słabsze. Stąd bezsensowne próby podniesienia błędów obiektywu do godności elementów „stylu" fotograficznego, przypominające taktykę unieszkodliwiania opozycji przez oddanie jej władzy. W sztuce kompromis jest niemożliwy. Błędy muszą być zwalczone, albo, jeżeli jest to niemożliwe, podporządkowane niezmiennym i kategorycznym prawom artystycznym — tak, jak to uczynił w malarstwie Aleksander Gierymski.

Malarz, odrzuciwszy „światopogląd" obiektywu, zmienił sposób odczuwania natury a ręka jego poszła posłusznie za nową wizją świata, złożoną z obiektywnych wrażeń wzrokowych i subiektywnych refleksyj, opartych na jego temperamencie, kulturze i wiedzy. Fotograf, aby utrwalić plastycznie swą wizję, musi borykać się z bezwładem narzędzia i materii, będących tworzywem jego sztuki. Wbrew jednak temu co się często słyszy i czytuje, giętkość i podatność materii fotograficznej woli człowieka jest bardzo niedoskonała i posiada granice, które prawdopodobnie nigdy przekroczone nie zostaną; to też, pomimo pozornej łatwości fotografowania, stworzenie obrazu fotograficznego, posiadającego — poza pewną przyzwoitością estetyczną — znamiona dzieła

sztuki, sprawia o wiele więcej trudności, aniżeli stworzenie dzieła malarskiego, ale trud ten usiłują brać na swoje barki artyści „z bożej łaski", przeważnie artystycznie nie ukształceni. Cóż więc dziwnego, że rezultaty, pomimo szczerych i rzetelnych wysiłków, jak dotychczas, są dosyć mizerne. I dlatego, a nie ze złej woli, ignorancji czy złośliwości, malarze, jako ludzie w sprawach plastyki bardziej wyrobieni, nie doceniają naszych osiągnięć. Czyż można się im dziwić i odmawiać słuszności?

Sprawa, jakkolwiek niełatwa, nie jest jednak beznadziejna. Pewna ilość osiągnięć polskich i zagranicznych artystów, jakkolwiek niezbyt jeszcze licznych, dowodzi, że obraz, osiągnięty drogą fotograficzną, może być dziełem sztuki. Uzyskać jednak lepsze rezultaty będzie można dopiero wtedy, gdy zdołamy ustalić wyraźną granicę możliwości technicznych fotografii, przydatnych do komponowania dzieła sztuki, i ograniczymy się do działania w tych zacieśnionych, ale pewnych ramach, podporządkowując właściwości wynikające z charakteru tworzywa celom artystycznym, oraz gdy zrozumiemy nieodzowną potrzebę gruntownego kształcenia kultury plastycznej adeptów sztuki fotograficznej, w oparciu o wielowiekowe zdobycze malarstwa i grafiki a także przez osobiste próby graficznego (vez „foto") rozwiązywania problemów plastycznych drogą studiowania natury pod kierunkiem wytrawnego artysty malarza. Tworzone obecnie przez Ministerstwo Kultury i Sztuki liczne Ogniska Kultury Plastycznej dadzą do takich studiów wiele okazji. Na razie, unikajmy nieuzasadnionej objektywnie zarozumiałości i śmiesznej czasami, bo przesadnej fanfaronady. Wzbudzajmy w sobie i w kolegach poczucie skromności i pokory, nieobcej nawet największym artystom, szerzmy wobec wielkości Sztuki odpowiedzialność za słowa i czyny oraz uświadamiamy o potrzebie usilnej pracy, której w sprawach sztuki nigdy nie ma końca. — Napewno nie każdy zostanie artystą. W każdej sztuce jest to udziałem nielicznych, a w fotografice — myślę — miejsc honorowych do zajęcia jest jeszcze mniej i trudniej są one osiągalne.

A inni? Treścią rozkoszy twórczości artystycznej jest „szukanie". Wszyscy szukający spełniają misję: przyczyniają się do podnoszenia poziomu artystycznego fotografii, do nadania codziennej fotografii dokumentarnej jak największej przyzwoitości estetycznej, podnosząc tym samym poziom kulturalny społeczeństwa, i stwarzając żyzne podłoże dla wzlotu „wybranych". Przede wszystkim podnoszą i uszlachetniają siebie samych. Nie jest to mało i gra ta naprawdę warta świeczki. Szukajcie więc, ale — na Boga — nie krzyczcie, żeście „znaleźli". Pamiętajcie, iż kto stwierdzi, że „znalazł", ten umiera jako artysta.

JAN SUNDERLAND

Jeszcze o wpływie formy na nastrój dzieła

1.

Na kilka lat przed wojną zauważyłem, że dwie odbitki z jednego negatywu, zrobione jedna emulsją, druga podkładem do papieru, sprawiają nieco odmienne wrażenie. Analiza tych wrażeń doprowadziła mnie do wniosku, że człowiek ujawnia skłonność do oglądania obrazu zawsze w tym samym kierunku: od strony lewej do prawej. Zjawisko to jest zapewne wywołane przyzwyczajeniem człowieka oświeconego do czytania i pisania, a może nierównie starszym przyzwyczajeniem: oglądania pozornego ruchu słońca i księżyca na niebie.

Tak czy owak, kierunek od lewej do prawej odczuwa się jako naturalny (tak przynajmniej czuje europejczyk; dla araba, nie znającego języków europejskich, albo dla analfabety z południowej pułkuli — prawdą może być teza przeciwna) i mimowoli ją się stosuje oglądając — „odczytując" niejako — obraz.

Ale psychika ludzka rzutuje nieświadomie swoje przeżycia na świat zewnętrzny, przypisując rzeczywistości objektywnej to co się odbywa w istocie w niej samej, czyli subjektywnie. Dlatego w odczuciu ludzkim powyższe zjawisko przybiera formę następującą: ruch w obrazie odbywa się od strony lewej do prawej.

W rezultacie, jeśli temat obrazu przedstawia ruch zgodnie z powyższym, to otrzymujemy wrażenie, że ruch ten odbywa się gładko, bez przeszkód. Odwróćmy obraz tak, żeby prawa strona stała się lewą (odbijmy odwrotnie) a otrzymamy wrażenie jakiegoś oporu.

Podzieliłem się moimi spostrzeżeniami ze znanym fotografikiem Witoldem Dederką, który też wspomniał o nich w swojej książeczce „Fotografia czyli obrazy słońcem malowane" (wyd. „Foton", data przedmowy: maj r. 1938), nadając im nazwę „zjawisko Sunderlanda".

Podobne spostrzeżenie poczynił fotografik francuski M. C. de Santeul — aczkolwiek zjawisko ruchu w obrazie wymyka się z pod jego uwagi. Bardziej się zbliżył do moich wniosków szwajcarski historyk sztuki prof. K. Wölfflin

w książce „Gedenken zur Kunstgeschichte", wydanej w r. 1941. Jednakże, o ile mogę sądzić z recenzji prof. K. Piwockiego (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury z czerwca r. 1946, str. 68 do 69), bo oryginału nie znam, wydaje się, że Wolfflin nie wysnuł dalszych konsekwencji z omawianego zjawiska, ograniczając się do upatrywania lepszości jednego układu kompozycyjnego od drugiego, chociaż są to konsekwencje ciekawe teoretycznie i niepozbawione znaczenia praktycznego. Sądzę, że warto powiedzieć o nich słów kilka.

2.

Zadaniem artysty jest znaleźć formę dla swojej idei.

Forma może idei odpowiadać albo nie. Poszczególne momenty formalne mogą ideę bądź podkreślać, bądź osłabiać.

Twórca świadomy (tj. zdający sobie sprawę z wartości emocjonalnej, jaką dla jego dzieła będzie mieć ten lub ów czynnik formalny, jaki może do kompozycji wprowadzić) może dowoli czynić swoją kompozycję jaskrawszą lub dyskretniejszą, bardziej dramatyczną lub spokojną.

Porównajmy dwa portrety z profilu, różniące się tylko kierunkiem, np. dwie różnokierunkowe odbitki z tegoż negatywu. Dla większej wyrazistości zostawmy sporo wolnego miejsca przed twarzą modelu.

Naturalny kierunek ruchu sprawia, że na tym portrecie, na którym głowa jest po lewej stronie, zwrócona twarzą na prawo, głowa ta jest punktem wyjścia ruchu; na drugim zaś portrecie — jego punktem końcowym, jego, że się tak wyrażę, adresatem. Wskutek tego na pierwszym model patrzy na drogę, jaką ma przebyć; na drugim — na to, co doń idzie.

Zauważymy że niemal we wszystkich „Zwiastowaniach", malowanych i rzeźbionych od jakiegoś XII wieku do naszych czasów, Dziewica (słuchająca, bierna) jest po prawej stronie; Anioł (przybywający, wieszczący) — po lewej[1]). Również większość „Ucieczek do Egiptu" i „pokłonów Trzech Królów" odbywa się z lewa na prawo.

Odwróćmy prawą stronę na lewo w „Rejtanie": promieniowanie ambasadora (w loży) i Ponińskiego[2]) straci na sile, opór Rejtana z demonstracji stał by się czynem. Odwróćmy „Kazanie Skargi": osłabnie bierny opór króla i możnowładców; kaznodziejska działalność Skargi nabierze skuteczności, jakiej historia jej odmówiła.

3.

A teraz, po tych rozważaniach, sprawdźmy ich trafność na przykładach, zaczerpniętych z dziedziny fotografiki. Weźmy do ręki nr 3 „Świata Fotografii".

„Gęsi" B. Gremplewskiego słusznie zaliczono przez recenzenta do najpiękniejszych kartonów. Tak, są żywe, mają rytm, równowagę, atmosferę, wiele innych zalet. A jednak obejrzyjmy je w lustrze: nabiorą jeszcze większego rozmachu, swobody. Bo ruch ich będzie się odbywał z lewa na prawo, w kierunku dla nas „naturalnym", a nie, jak obecnie, wbrew niemu, pod prąd.

„Na szlaku wielkiej odbudowy" W. Urbanowicza przedstawia zagadnienie bardziej złożone. W obrazie odbywają się dwa ruchy. Jeden — to promieniowanie pracowników, które idzie z prawa w lewo i w głąb. Drugie — to kierunek żelaznej kratownicy na przekątni. Ten idzie z lewa w prawo. Mamy więc kompozycję różnokierunkową; przy czym promieniowanie ludzi (ich działanie, ich praca) idzie wbrew kierunkowi naturalnemu ruchu. Oba te momenty osłabiają siłę sugerowanej przez tytuł Wielkiej Odbudowy.

Obejrzyjmy to samo w lustrze. Kierunek promieniowania energii ludzkiej się zmieni, będzie (w rozumieniu tezy artykułu niniejszego) „naturalny". Nie zmieni się natomiast pomimo odwrócenia kierunek przekątni! Oko ludzkie będzie ją nadal czytało z lewej strony do prawej! Zniknie więc i drugi czynnik osłabiający nastrój kompozycji — różnokierunkowość.

Więcej jeszcze. Słusznie zaznacza p. Z. Maksymowicz, że podpora po prawej stronie jest konieczna, gdyż podpora środkowa nie wytrzymała by ciężaru górnej kabiny. Ale podpora ta ma także pewną wartość ujemną. Oto zatrzymuje ona ślizganie się wzroku po przekątni; jej ruch się na podporze, na prawym górnym rogu, kończy. W obrazie odwróconym podpora ta spełnia nadal swoje zadanie podtrzymania ciężaru; lecz znajdując się po lewej stronie, więc na początku ruchu, nie zatrzymuje go. Odbudowa idzie bez końca!

Za to pod jednym względem odwrócenie obrazu osłabia jego wyraz. Obecnie kratownica, w której (w moim odczuciu przynajmniej) koncentruje się nastrój dzieła, zbliża się do nas i dąży wzwyż; jej „odczytanie" kojarzy się z poczuciem narastania mocy. Po odwróceniu, ten symbol odbudowy będzie opadać i oddalać się od widza.

Co przeważa? Osobiście sądzę, że poprzednie momenty są psychologicznie ważniejsze; w sumie tedy wypowiadam się za obrazem odwró-

---

[1]) Można by to przypisać innej okoliczności, mianowicie udzieleniu Matce Boskiej prawej strony, jako bardziej poczestnej. Jednakże gdyby to było istotną przyczyną układu, reguła była by absolutną. Tymczasem zdarzają się wyjątki, acz bardzo nieliczne (Tabernaculum Orcanii, Zwiastowanie Murilla w Sewilli, Muz. Prowincjalne). Przeważające umieszczenie Matki Boskiej po prawej stronie wypada przypisać intuicyjnemu wyczuciu kierunku ruchu przez artystę, nie hierarchii w grę wchodzących istot.

[2]) Por. mój artykuł „O sugestii promieniowania przedmiotów na obrazie" w nr 3 „Świata Fotografii".

conym. Ale to już jest dziedzina odczuć szczególnie subjektywnych. Doniosłość poszczególnych czynników formalnych dla nastroju całości ująć w cyfry nie można.

4.

Dotychczas zastanawialiśmy się nad zastosowaniem „prawa naturalnego kierunku ruchu" w bardzo ciasnym zakresie: czy zrobić obraz zgodnie z negatywem, czy go odwrócić? Ale jest w fotografice dziedzina, w której prawo to może nabrać zgoła większego znaczenia, może zwielokrotnić swoje działanie. Jest nią mianowicie fotomontaż[3]).

W tej dziedzinie omawiane prawo znajdzie zastosowanie znacznie większe, niż w fotografii czystej. Całe zespoły przedmiotów można kombinować tak, aby ich ustawienie — mówiło; aby — bądź wzmacniając wzajemnie swój wyraz, bądź osłabiając go — tworzyły nastrój, do którego dąży twórca, nastrój, odpowiadający zamierzonej idei dzieła. Takie sprawy, jak umieszczenie postaci ludzkich, ich stosunek do siebie, stosunek do tła, itd. itd. — mogą mieć kapitalne znaczenie nie tylko dla formy obrazu, tj. dla zorganizowanego zespołu plam i konturów, lecz także dla wyrazu nastrojowego kompozycji a nawet poniekąd dla jej treści anegdotycznej.

U prawdziwego artysty wszystko to się dzieje podświadomie. I tak być powinno; bo podświadomość, stanowiąc składnicę miliardów doświadczeń, przeżytych przez miliony przodków w przeciągu setek tysięcy lat, jest księgą wiedzy w zakresie emocyj artystycznych bez porównania bogatszej i trafniejszej (dla umiejących ją czytać — a to jest właśnie udziałem szczerego artysty), niż świadoma, intelektualna wiedza, do której zakresu należy nasze „prawo kierunku naturalnego", „prawo promieniowania psychicznego przedmiotów" i inne analogiczne twierdzenia. To też właściwe zastosowanie takich praw do twórczości artystycznej winno być skromne: nie pozytywne tworzenie kompozycji, lecz wykrywanie jej wad w celu ich usunięcia, gdy bezpośrednie wrażenie podpowiada artyście, że coś nie jest w porządku.

[3]) Poza fotografiką zaś — wszelkie sztuki plastyczne.

LEONARD SEMPOLIŃSKI

O sztuce i „sztuce"

Obserwując uważnie cały szereg prac z fotografiki, nabieram chęci podzielenia tychże na dwie grupy, a mianowicie: pierwszą grupę stanowią prace na wysokim poziomie artystycznym i tym samym jest to prawdziwa sztuka fotograficzna, druga zaś, mimo ciekawych tematów i bezbłędnego wykonania technicznego, zaliczyłbym do „sztuki" w cudzysłowie. Zapytasz, miły Czytelniku, cóż to za historia? Otóż, moim zdaniem zanadto szafujemy słowem Sztuka.

Określenie „sztuka", jak wiadomo, bywa używane w różnych wypadkach i nie zawsze oznacza „coś" bardzo subtelnego, dziwnie sympatycznie działającego na nasz, jakby określił lekarz, odbiorczy system nerwowy, a co krótko określamy wrażliwością artystyczną naszej duszy.

Choć nad rozgryzieniem istoty sztuki strawiło życie wielu artystów, filozofów itd, jednakże, mam wrażenie, jesteśmy tak daleko od jej poznania, jak fizyk od odpowiedzi na pytanie: co to jest elektryczność?

„Sztuką" w cudzysłowie natomiast określamy najrozmaitsze pojęcia, czynności, a nawet przedmioty, nie mające nic wspólnego z prawdziwą sztuką. Np. linoskoczka czy żonglera nazywamy sztukmistrzami. Istnieje sztuka robienia pieniędzy czy kariery. Był przed wojną w Warszawie specjalny sklep, gdzie można było nabywać „sztuki salonowe". Bywa „sztuka" zatruwania życia. Są „sztuki" materiałów włókienniczych aż do „sztuki" mięsa włącznie.

A teraz, mając powyższe na uwadze, przyjrzyjmy się naszym pracom fotograficznym, które byśmy chcieli nazwać dziełami sztuki. Jakże mało tego będzie. Ta pani z głową owiniętą szalem, podczernionymi oczami i rzęsami starannie „zrobionymi", którą tak pieczołowicie upozowaliśmy nazwawszy obraz np. „Czarne oczy", napewno będzie „sztuką" w cudzysłowie. To samo można powiedzieć o b. pracowicie wykonanym „dziele" pod tyt. „Memento", gdzie była i czaszka, i paląca się świeca, i książka.

Widziałem też obraz, gdzie jakiś rozebrany i rozczochrany jegomość miał przedstawiać pewnego świętego. Nie mówię już o szeregu zdjęć osobników w nasuniętej czapce, z papierosem (koniecznie z dymkiem) — oświetlonych tajemniczo „od dołu", a noszących zazwyczaj tytuł „Apasz". Do tej samej kategorii można zaliczyć tzw. tanie efekty, tj. zdjęcia przeretuszowane, fascynująco oświetlone, czy bardzo pospolite zdjęcia zachodzącego słońca, które mocno wykopiowane mają dać efekt nocny. „Piękne" zawodowe portrety z małymi wyjątkami można zaliczyć także do „sztuki" w cudzysłowie. Nasuwa mi się także pytanie, do jakiej kategorii zaliczyć fotografię kolorową. Moim zdaniem, fotografika, jako sztuka, może istnieć jedynie w technice jednobarwnej. Jest wtedy pewną odmianą grafiki, wyrażeniem się w światłocieniu, rysunku i przede wszystkim dobrej kompozycji. Brom — czysty, dobry brom — daje duże możliwości dla artystycznego wypowiedzenia się. Natomiast wszelkie wprowadzanie koloru daje, w rezultacie, prawie ordynarne i tanie efekty. Nie przeczę, że fotografia kolorowa odda nieocenione usługi nauce i technice, podniesie stronę pedagogiczną ilustracji, szczególnie przyrodniczych. Będzie doskonałą przy reprodukcji obrazów itd., lecz jako sztuka zostanie tym, czym jest oleodruk w stosunku do malarstwa. Jak wiadomo, fotografika w pierwszej swojej fazie miała wiele szans, by być zaliczoną do rzędu sztuk plastycznych; w okresie późniejszym zeszła do roli marnego rzemiosła zarobkowego. Wiele pracy musieli włożyć prawdziwi fotograficy artyści, aby ją znowu postawić na właściwym poziomie. Czuwajmy nad nią, nie obrażajmy jej! Bardzo dowcipnie i mądrze powiedział pewnego razu prof. J. Bułhak: „nie sztuka jest fotografować, sztuka jest nie fotografować". Lepiej się dwa razy zastanowić, dobrze nacieszyć matówką czy celownikiem, a potem eksponować.

INŻ. EDWARD FALKOWSKI

Ziemie Odzyskane w obiektywie

Wśród fotografów w zależności od temperamentu można rozróżnić kilka typów. Jeden rodzaj — to fotograf konserwatysta, zakochany w jakiejś przez siebie obranej dzielnicy, najchętniej do niej powracający lub zgoła nie ruszający się za jej obręb. Ten ma możność opracować swoją ukochaną okolicę należycie. Zna ją na wylot o każdej porze dnia i roku, wie czego gdzie szukać i gdzie się udać w taką czy inną pogodę. Długie lata siedząc prawie na miejscu, gromadzi dorobek swej pracy i dojść może do bardzo poważnych rezultatów. Drugi rodzaj — to fotograf wędrujący, o zacięciu raczej sportowym. Nie wystarcza mu jedna okolica nawet najbardziej bogata w motywy, żądny jest zmiany wrażeń: coś go pędzi z miejsca na miejsce. Wiadomo, że mieszkając na jednym miejscu, człowiek nie spostrzega wielu rzeczy, które dla przybysza są wprost uderzające. Otóż właśnie fotograf „wędrujący" ma możność spoglądać na temat świeżym okiem i widzieć nieraz to, czego nie dojrzy jego miejscowy kolega. Jadąc w tym roku przez tereny Ziem Odzyskanych, miałem możność spojrzeć na nie okiem świeżości. Co za bogactwo tematów fotograficznych!

Wyjechawszy z Gliwic do Koźla, oglądam po drodze ruiny piastowskiego zamku w Toszku, potem stadion powstańców śląskich na górze św. Anny — niezwykle ciekawy fotograficznie, w stylu teatrów greckich. Dalej — Sławięcice z pałacem dawniej hr. Hohenlohe i przepięknym parkiem kilkudziesięciohektarowym, gdzie dziś dzieci Zagłębia bawią na koloniach letnich i gdzie pasą się krowy. Potem — Koźle z dużym portem na Odrze, baseny dziś jeszcze mało ruchliwe, ale z dniem każdym nabierające życia i bardzo ciekawe, jako obiekt fotograficzny. Teraz z kolei zwiedzamy Głogówek z ogromnym zamkiem i pięknym parkiem, a za Prudnikiem wjeżdżamy w górzysty teren. Kopa Biskupia, pokryta lasami, świetny to teren na obory; to też kilka ich spotykamy po drodze. Stamtąd zjazd na dół do ogomnie zniszczonej starożytnej Nisy, a dalej Odmuchów i jezioro Pączków, otoczone dookoła murami i wieżami obronnymi. Dalej zaczyna się kraj słynnych uzdrowisk dolnośląskich: Duszniki, Kudowa, Lądek, Puszczyków itd. Każde warte zobaczenia, pięknie położone z ciekawymi miasteczkami i można by dużo czasu spędzić tutaj, a tematu do zdjęć na pewno nie zabraknie. Ze znanego zapewne wszystkim z opisów malowniczego Kłodzka droga wiedzie do Nowej Rudy i Wałbrzycha — ośrodków przemysłowych, szczęśliwych miast, gdzie wystarczy pół godziny, by od huku maszyn przenieść się w góry i lasy. Potem — Jelenia Góra i jej znane okolice: Karpacz, Pilichowice, Szklarska Poręba, Wieniec. Dużo można by na ten temat pisać, ale lepiej je obejrzeć i samemu poznać: przepiękne góry, lasy, jeziora i wyśmienite szosy, jak np. Droga Sudecka do Wieńca.

Jednym słowem: szkoda czasu! Brać aparat i w drogę jak tylko czas pozwoli, bo to tylko skromny wycinek — pozostaną jeszcze bardzo ciekawe tematy: Ziemia Lubuska, Pomorze Wschodnie i Zachodnie, jeziora Mazurskie i całe pobrzeże Bałtyku. Ale o tym innym razem.

JAN PIĄTEK

Zasady fotografii portretowej

Zdjęcia portretowe jako najdostępniejsze dla początkującego amatora, wydają się łatwymi. W praktyce jednak tak nie jest.

Łatwość znalezienia motywu w postaci osób z najbliższego otoczenia nie stanowi o łatwości wykonania odpowiedniego portretu. Dlaczego? Otóż błędu, popełnionego przy zdjęciu krajobrazu, trudniej się dopatrzeć, aniżeli w portrecie znanej nam osoby.

Zależność od zmysłu artystycznego i wykonania technicznego nie uwydatnia się tak znacznie w żadnym dziale fotografii, jak właśnie w portrecie. Najmniejszą niewłaściwość, czyli błąd popełniony w chwili fotografowania, odczuwa się dotkliwie, gdyż portrety podlegają zazwyczaj subtelniejszej i ostrzejszej krytyce, aniżeli fotografia krajobrazowa.

Z uwagi na to, że portrety wykonane sposobem fotograficznym są jednobarwne — muszą one działać nie tylko ujęciem motywu, ale także rozmieszczeniem linii, świateł i cieni. Oprócz tego fotografujący napotyka tutaj na znacznie więcej trudności, aniżeli przy fotografowaniu krajobrazu. Musi on mieć na uwadze ruchliwość modelu, upozowanie i umieszczenie go w odpowiedniej wielkości w stosunku do wymiaru płyty, wreszcie bardzo ważny czynnik, tj. oświetlenie. Również tło i ustawienie aparatu wymaga subtelnej uwagi.

Reasumując powyższe, pozornie wnioskować by można, jakobym pragnął odstręczyć lub odstraszyć od zajmowania się tym działem fotografii.

Na pocieszenie mogę powiedzieć, że fotograf zawodowy stoi w tym wypadku przed trudniejszym zadaniem, aniżeli fotograf-amator. Zdarzają się bowiem klienci, którzy oprócz życzenia, że pragną być fotografowani zaznaczają jeszcze, że portret jego winien być naturalny. Nie rzadko zdarza się, że pod pojęciem „portret naturalny" wyobrażają swój „ideał". To też często fotograf, choć dysponuje różnymi wyrafinowanymi reflektorami, urządzeniem swego zakładu i wieloletnim doświadczeniem fachowym, nie zadowoli takiego klienta, Klient wyraża swe niezadowolenie i dużo potrzeba wtedy perswazji ze strony fotografa, aby go przekonać, że zdjęcie jednak jest dobre.

Inaczej mą się sprawa u fotoamatora początkującego. Klientem jego jest zazwyczaj ktoś z najbliższego otoczenia, atelier zaś jego składa się z pokoju mieszkalnego ze światłem dziennym, czy też sztucznym lub wyłącznie dziennym. Sprzętem fotograficznym dysponuje nie zawsze odpowiednim, to też wynik jego pracy, choć niezadowalający, znajduje swe usprawiedliwienie. Nie chciałbym przez to powiedzieć, że nie może być na poziomie.

Zasadniczo, aby wykonać zdjęcie normalnego portretu w wielkości formatu 9:12 cm objektyw winien posiadać ogniskową powyżej 37 cm. Zdjęcie portretowe tegoż formatu, robione wymienionym objektywem, nie będzie zawierało śladów brzydkiej wady przerysowania, czyli skrótów perspektywicznych, bo odległość aparatu od portretowanej osoby nie będzie przekraczała dopuszczalnej normy, tj. 2 m.

Gdyby takiej samej wielkości portret chciano zrobić aparatem formatu 9/12 cm, zaopatrzonym w objektyw

normalny, standardowy, o ogniskowej 13,5 cm, to norma 2 m odległości byłaby niepomiernie przekroczona. Odległość aparatu od modelu wynosiłaby najwyżej 75 cm. Jaki więc byłby wynik w tym wypadku? Wielkość głowy byłaby w obu wypadkach równa. Zdjęcie robione obiektywem o ogniskowej 37 cm byłoby poprawne pod względem perspektywicznym, to znaczy, przedstawiałoby osobę fotografowaną tak, jak ją w rzeczywistości widzimy. Natomiast portret, robiony obiektywem o ogniskowej 13,5 cm, będzie karykaturą, zatracającą podobieństwo. Części twarzy wystające, jak nos, usta, policzki i podbródek — będą niepomiernie wydłużone i powiększone, uszy zaś, będące w dalszej odległości od nosa, oczywiście przy zdjęciu z przodu (en face) wypadną stosunkowo małe. Jak widzimy, karykatura gotowa.

Nie chciałbym tym samym powiedzieć, że aparaty, które mają obiektywy standardowe, nie nadają się do zdjęć portretowych — przeciwnie, każdym aparatem można wykonać zdjęcie portretowe, tylko trzeba mieć na uwadze następujące warunki: odległość aparatu od modelu nie powinna być mniejsza niż 2 m (popiersie takie będzie pokrywało zaledwie 1/8 część formatu danego aparatu).

Zdjęcie małe w tym wypadku można powiększyć do upragnionej wielkości, powiększony zaś portret — do wielkości formatu 9/12 cm — będzie się równał pod względem perspektywicznym, a tym samym co do podobieństwa, w zupełności z portretem wykonanym obiektywem o ogniskowej najmniej 37 cm.

Jak widzimy, istnieje droga wyjścia dla posiadaczy aparatów z obiektywami standardowymi. Pozostaje tylko kwestia niewykorzystania całego formatu filmu, czy też płyty.

Przy aparatach płytowych można łatwo zagadnienie to rozwiązać przez sporządzenie odpowiedniej wkładki na mniejsze wymiary płyt. Natomiast przy aparatach filmowych na wymiar 6/9 cm stworzymy sposobem domowym przyrząd, który umożliwi swobodne używanie filmu perforowanego (leicowego)

W tym względzie powołuję się na artykuł inż. Wacława Borwicza ze Lwowa w miesięczniku: Wiadomości Fotograficzne nr 4 z 1939 r.

Szczęśliwi posiadacze aparatów z wymiennymi obiektywami nie potrzebują uciekać się do wyżej podanych sposobów pracy. Zakładają do swego aparatu odpowiedni obiektyw i korzystają z jego dobrodziejstwa.

Dalszym niezbędnym sprzętem do zdjęć portretowych jest statyw, jeżeli fotografujemy w mieszkaniu i chcemy uniknąć zdjęć poruszonych Bezwzględna ostrość negatywu jest tu konieczna z uwagi na wykonanie pozytywu sposobem powiększeniowym. Użycie statywu zaleca się także przy zdjęciach na dworze.

Światło sztuczne jest bogatsze w promienie żółte i czerwone. Natomiast światło dzienne zawiera więcej promieni niebieskich. Ponieważ materiał ortochromatyczny więcej czuły jest na promienie niebieskie, zatem wymaga on przy zdjęciach przy świetle sztucznym dłuższego czasu naświetlania filmu (czy też płyty), w celu osiągnięcia dobrze przepracowanego negatywu. Odwrotnie zaś jest przy użyciu materiału panchromatycznego, tj. wszechbarwoczułego.

Z uwagi na to, że materiał panchromatyczny, jak sama nazwa mówi, że jest czuły na wszelkie barwy, nie wyłączając nawet czerwonej, toteż ekspozycja czyli naświetlanie płyty może być krótsze, co jest bardzo pożądane wtedy, gdy nam chodzi o krótszy czas naświetlania, a szczególnie wówczas, gdy mamy do dyspozycji obiektyw o słabszej sile światła.

Jak widzimy, materiał panchromatyczny przychodzi nam z pomocą, gdy pracujemy kamerą zaopatrzoną w obiektyw średniojasny F : 4,5.

Jeżeli materiał panchromatyczny jest więcej naczulony na barwę czerwoną; co przeważnie tak bywa, to wynik ostateczny, gdy nam zależy na wiernym oddaniu barwy czerwonej, nie będzie zadowalający, bo wargi, jeżeli nie są wybitnie czerwone, wypadają blado, prawie nie różniąc się od koloru twarzy. Niedomaganiu temu można zapobiec przez pokrycie warg ciemniejszą czerwienią tuż przed dokonaniem zdjęcia.

Gdy już wiemy, że do zdjęcia portretowego potrzeba aparatu z obiektywem długoogniskowym, względnie znamy już sposób praktycznego zużytkowania posiadanej kamery przez zmniejszenie formatu, jak to poprzednio wyjaśniłem — dalej, jesteśmy w posiadaniu odpowiedniego statywu i przyswoiliśmy sobie najważniejsze wiadomości pod względem wartości światła dziennego i sztucznego, wreszcie wiemy, jak reaguje na te światła emulsja ortochromatyczna i panchromatyczna, — możemy już przystąpić do zdjęcia portretowego.

Zajmiemy się najpierw portretem na wolnym powietrzu, gdyż zdjęcia takie należą do najłatwiejszych.

Należy przede wszystkim pamiętać o tym, że model nasz nie powinien znajdować się w miejscu, gdzie byłby oświetlony z wszystkich stron równomiernie — bo portret wypadłby wtedy płaski, czyli nie byłby plastyczny.

Oświetlenie plastyczne można osiągnąć w miejscu, czyli kącie, gdzie zbiegają się dwie prostopadłe ściany u góry nieco zakrytym przez wystający dach w celu osłabienia w tym wypadku szkodliwego górnego światła, które spowodowałoby niepożądane głębokie cienie pod oczami. Dobrą przysługę w tym wypadku oddaje nam weranda. Niekiedy można też wykorzystać miejsce pod drzewem; jednakże w tym wypadku trudno jest znaleźć odpowiednie tło, ponieważ pień drzewa będzie nam przeszkadzał, a także, jeżeli drzewo stoi osobno, może niebo swą białością jako tło nam nie sprzyjać (w takim razie można zawiesić jakąś zasłonę, np. koc lub tp., i wtedy miejsce do zdjęcia byłoby gotowe).

Nie będzie ono jednak idealne, bo miejsca poprzednio wymienione będą daleko wygodniejsze i to ze względu na łatwość regulowania oświetlenia przez przybliżanie wzgl. oddalanie modelu od ściany bocznej.

Zasada, w jakiej wysokości winien znajdować się aparat w stosunku do portretowanej osoby, jest jedna — tak przy świetle dziennym, pokojowym, jak i sztucznym. A więc aparat winien znajdować się w wysokości oczu fotografowanej osoby. Od zasady tej odstępuje się wtedy, gdy zachodzi potrzeba przedłużenia czoła i nosa oraz skrócenia szyi. W takim wypadku aparat winien być wyżej ustawiony i pochylony ku dołowi. Jeżeli zachodzi potrzeba skrócenia długiej twarzy i jej poszczególnych części — wtedy należy aparat ustawić nisko, podnosząc część z obiektywem ku górze.

Jeszcze kilka uwag, które winny być wykorzystane przy zdjęciu. Kolor sukni ciemnej jest korzystniejszy dla osoby otyłej, jasny zaś dla osoby szczupłej. Twarze okrągłe wypadają przy bocznym oświetleniu, jako węższe. Wybitnie górne oświetlenie powoduje głębokie cienie pod oczami, nosem i ustami. Osoba fotografowana wygląda wtedy starsza. Natomiast światło przednie niweluje nierówności skóry i fałdy, przyczyniając się przez to do młodszego wyglądu. Jeżeli chodzi o normalne spojrzenie, to wzrok winien być skierowany na wysokości obiektywu. Oczy winny spoczywać na jakimś ciemnym miejscu. Spoglądania na jeden punkt winno się unikać. Należy także unikać sztucznej pozy.

Zdjęcia portretowe w mieszkaniu są trudniejsze. Dysponujemy tutaj światłem więcej jednostronnym, jeżeli jest jedno lub dwa okna obok siebie. Wobec tego zachodzi potrzeba doświetlania dodatkowego. Światło w pokoju jest bardziej ostre i daje przez to głębsze cienie. Jednakże przez umiejętne zabranie się do tej pracy możemy uzyskać miękkie i harmonijne portrety. Należy sobie zapamiętać, że im bliżej okna posadzimy model, tym twardsze będzie oświetlenie, w miarę zaś oddalania się od źródła światła a w tym wypadku od okna, uzyskamy oświetlenie miększe i bardziej harmonijne. Zazwyczaj, gdy w pokoju są okna obok siebie czyli oświetlenie jest jednostronne, nie obędziemy się bez dodatkowego rozjaśnienia jednej strony modelu.

Takie dodatkowe oświetlenie otrzymujemy przez ustawienie od strony ciania — białego, odbijającego światło ekranu. Odległość tego reflektora zależy od stopnia wymaganego doświetlenia, czyli rozjaśnienia strony zacie-

nionej. Taki ekran może również zastąpić reflektor z światła sztucznego. Przez przybliżanie wzgl. oddalanie reflektora od modelu możemy regulować siłę reflektowanego światła.

Początkujący musi zadać sobie nieco trudu, aby opanować takie oświetlanie. Należy sobie uprzytomnić, że cienie, które dla malarza byłyby dostatecznie jasne, dla fotografa nie będą jednak wystarczające i wypadną na zdjęciu za ciemne. Częstokroć zauważymy, że cienie słabsze, prawie niedostrzegalne, są na obrazku dostatecznie intensywne.

Zasada nauczenia się patrzeć fotograficznie na przedmiot mający być fotografowany winna znaleźć przy zdjęciach w mieszkaniu większe niż na dworze zastosowanie. Musimy pamiętać o tym, że siła światła zmniejsza się w stosunku do kwadratu odległości od źródła. A więc dwa razy dalej od źródła światła stojący przedmiot jest cztery razy ciemniejszy. Nie można tego jednak brać tak dosłownie, bo twierdzenie to zmienia okoliczność: jeżeli ściany i sufit są białe, mamy światło odbite i siła światła jest większa.

Widzimy stąd, że problem światła w pokoju nie jest łatwy, ale znów nie tak trudny, aby go nie można było opanować.

Gdy nauczyliśmy się patrzeć, jak już wspomniałem „fotograficznie", możemy komponować obrazy o wartości artystycznej.

Więcej swobody daje nam światło sztuczne, szczególnie elektryczne. Wtedy niezależni jesteśmy od światła, panującego na dworze. Posiadając 2 lub 3 reflektory, choćby najprymitywniej sposobem domowym sporządzone, możemy śmiało twierdzić, że słońce mamy każdego czasu, bez ograniczenia, w domu i jeszcze o tyle korzystniejsze, że możemy nadawać mu kierunek taki, jaki się nam tylko podoba i uzyskiwać oświetlenie, jakie dla zaspokojenia naszej fantazji jest nam potrzebne.

Sporządzenie takich reflektorów nie powinno nastręczać większych trudności. Niekoniecznie muszą one być z metalu; wystarczą nawet z tekturki, posrebrzone wewnątrz, ażeby reflektowane światło było silniejsze.

Dla otrzymania światła bardziej ostrego potrzebny jest reflektor kształtu wydłużonego. Reflektor talerzowy ma zastosowanie wówczas, gdy potrzebne nam jest miękkie oświetlenie. Jeżeli chcemy stworzyć portret tak zwany normalny, gdzie 100-procentowe podobieństwo ma być zachowane, wystarczą nam 2 reflektory a nawet jeden, jeżeli będziemy posługiwali się ekranem w postaci białej lub jeszcze lepiej — posrebrzonej tektury w wielkości około 75 cm w kwadracie.

Ekran winien być tak umocowany, aby można nim było swobodnie poruszać, tj. przybliżać względnie oddalać od modelu. Z braku odpowiedniego statywu do reflektora posługujemy się krzesłem, przymocowując do niego ów ekran. Dalsze reflektory będą nam służyć do wytwarzania efektów świetlnych. Użycie ich zależy już od własnego upodobania i fantazji.

Tło portretu winno być spokojne. Pracując w mieszkaniu, trudno nam będzie wyszukać odpowiednie, ponieważ rozmaite sprzęty będą nam w drodze, a jeżeli posiadamy już wolną ścianę, to należy mieć na uwadze, ażeby obrazy wzgl. inne dekoracje nie przeszkadzały. Amatorzy, nie zważający na to, nierzadko produkują portrety takie, że różne przedmioty, jak obrazy a nawet trofea myśliwskie itp. — wystają z głowy lub ramienia fotografowanego.

Z braku jednak wolnej ściany wykonamy ekran z szarego lub ciemnego papieru wzgl. z jakiegoś materiału. Kilimów z wyraźnymi wzorami należy stanowczo unikać. Nieraz i wnętrze pokoju — jeżeli jest zacieniony i nie mieszczą się w nim jaskrawe sprzęty — może być odpowiednim tłem. Warunek przy tym jest ten, że pracujemy wtenczas pełnym obiektywem, aby przedmioty te nie wypadły ostro.

Przy zdjęciach, gdzie używamy reflektorów, nie wykluczone jest, że światło ich, jak nieproszony gość, może wejść w pole widzenia obiektywu, wytwarzając przez to odblaski i niszcząc zupełnie obraz.

Nie znając przyczyny tego zjawiska, dziwimy się, dlaczego obraz jest zamglony. Przeszkodzie tej można łatwo zapobiec przez założenie na obiektyw tzw. osłony przeciwsłonecznej. Taką osłonę, odpowiednią do wielkości obiektywu tulejkę, możemy sami wykonać. Tulejka taka nie może być za długa i za wąska, aby nie zmniejszała swym kształtem siły światła obiektywu — najlepiej w formie stożka. Mając już taką osłonę na obiektywie, nie możemy jednak twierdzić, że będziemy teraz bez ograniczenia używać reflektorów.

Ustawienie reflektora winno nastąpić z pewnym obliczeniem, czy mimo osłony ów reflektor nie przeszkadza. Ważny to jest moment, toteż polecam go specjalnej uwadze.

JURAND KURCZEWSKI

Poglądy na istotę światła od Arystotelesa do Plancka

Fotografika jest sztuką opartą na grze światła i cienia. Stąd każdy amator fotograf powinien mieć pewne minimum wiadomości o świetle i jego istocie. Poglądy związane z powyższymi problemami ulegały w ciągu wieków olbrzymim przekształceniom. Przedstawiciele wiedzy klasycznej z Arystotelesem wyobrażali sobie światło jako fluid otaczający świat i wywierający działanie na zmysł wzroku. Oczywiście, hipoteza taka nie mogła wyjaśnić ani prostolinijnego rozchodzenia się światła, ani też powszechnych zjawisk cienia i półcienia. Z ogromnych braków tej hipotezy zdawał sobie sprawę Newton i ogłosił nową teorię światła, znaną ogólnie pod nazwą emisyjnej. Uważał on, że światło jest rojem świecących cząsteczek, wybiegających z ciała rozżarzonego, i rozchodzących się po liniach prostych. I ta teoria miała słabe strony. Nie potrafiła ona wytłumaczyć, dlaczego świecące drobiny ulegają odpychaniu od danego ośrodka, odbijają się lub też przenikają przez ośrodek i ulegają załamaniu. Odkryte później zjawiska interferencji, dyfrakcji i polaryzacji światła zupełnie podważyły znaczenie teorii Newtona. W końcu XVII w. uczony belgijski Huygens opracował nową teorię. Pogląd reprezentowany przez Huygensa wyrażał opinię, że światło polega

na rozchodzeniu się energii w postaci fal, które powstają dookoła źródła światła i posiadają cechy charakterystyczne ruchu falowego. Ponieważ światło rozchodzi się również w próżni, stworzono hipotezę, że cały wszechświat wypełniony jest sprężystym eterem. Z szybkości rozchodzenia się światła (około 300000 km/sek) wynikało jednak, że ten hipotetyczny ośrodek musiałby posiadać sprężystość większą niż stal. Wobec tego przypisujemy eterowi dzisiaj jedynie cechy matematyczne. Teoria undulacyjna (falowa) znalazła silne oparcie w wytłumaczeniu wspomnianych zjawisk interferencji, dyfrakcji i polaryzacji światła. Chciałbym kilka słów poświęcić każdemu z tych zagadnień, co niewątpliwie da czytelnikowi jaśniejszy obraz na istotę światła. Interferencja polega na nakładaniu dwu lub więcej spójnych wiązek światła. Stopień przesunięcia jednej fali wobec drugiej decyduje o powiększeniu natężenia światła (Przesunięcie $= \lambda$) lub jego wygaszeniu (przes. $= 1/2\lambda$). Ze zjawiskiem dyfrakcji spotykamy się przy przechodzeniu światła przez wąskie szczeliny. Światło w tych przypadkach nie przebiega prostolinijnie, ale rozprzestrzenia się w postaci jasnych i ciemnych prążków (przy użyciu światła jednorodnego). Znając szerokość szczeliny b, odległość a pierwszego prążka ciemnego od środka obrazu dyfrakcyjnego, oraz odległość e szczeliny od miejsca, na którym obraz powstaje — możemy obliczyć długość fali świetlnej pewnej określonej barwy $\lambda = \frac{ab}{e}$. Polaryzacja światła następuje w wypadku przejścia promienia przez pewne płytki krystaliczne, lub przy załamaniu albo odbiciu jego. Drgania ruchu falowego odbywają się wtedy w jednej płaszczyźnie. Fale świetlne należy więc zaliczyć do fal poprzecznych.

Pewną modyfikację teorii Huygensa stanowi teoria elektromagnetyczna światła Maxwella. Mówi ona, że fale świetlne są falami elektromagnetycznymi i stanowią mały, widzialny odcinek widma elektromagnetycznego. Teoria powyższa panowała przez dłuższy czas i dopiero w roku 1900 Planck przy badaniu zależności między ilością energii, wypromieniowanej przez 1 cm^2 ciała, rozżarzonego w 1 sek, a długością fali — zauważył, że ciała emitują energię pewnymi określonymi „paczkami" i w tenże sposób ją pochłaniają. Ten sposób pobierania i promieniowania energii nie mógł znaleźć wytłumaczenia w istniejących teoriach. Planck określił te „paczki" mianem kwantów, a wielkość kwantu oznaczył wzorem $E = h \cdot \eta$ z którego wynika, że energia kwantu E jest proporcjonalna do częstości drgań promieniowania emitowanego. Litera h oznacza pewną stałą, znaną pod nazwą „stałej Plancka". Planck wskazał więc na nieciągłość energii i teoria jego posłużyła do wytłumaczenia zjawiska fotoelektrycznego i Comptona. Narzuca się tutaj konieczność omówienia tych zjawisk ze względu na późniejsze zrozumienie procesów chemicznych, jakie wywołuje światło. Zjawisko fotoelektryczne polega na tym, że pewne metale, naświetlone światłem o dostatecznie małej długości fali, emitują elektrony, których szybkość zależy od długości fali padającego światła. Objaśnienia tego zjawiska dokonał Einstein na podstawie poglądów Plancka. Z teorii względności wynika, że między masą m i energią E ciała istnieje prosty związek $E = m \cdot c^2$ ($c =$ prędkość światła). Wzór ten pozwala nadać kwantowi pewną masę: $m = \frac{E}{c^2} = h \cdot \eta$ Wynika stąd możność obliczenia pędu kwantu ze wzoru $p = m \cdot \eta$ (pęd = masa × prędkość).

$p = \frac{h \cdot \eta}{c} = m \cdot c$. Wyjaśniam, że masa cząstki materialnej jest masą spoczynkową, kwanty zaś takiej masy nie posiadają. Proces zjawiska fotoelektrycznego staje się w tej chwili zrozumiały. Elektron bombardowanej blaszki może przyjąć energię kwantu tylko w jednym zderzeniu o wielkość, która będzie zależała od energii pojedynczego kwantu. Przejdźmy z kolei do omówienia zjawiska Comptona. Otóż jeżeli promienie elektromagnetyczne padają na wiązkę wolnych elektronów, ulegają na nich rozproszeniu według praw zderzenia kul sprężystych w mechanice, których rolę tutaj przejmują foton i elektron.

Z naszych dotychczasowych rozważań wynika, że promieniowanie odbywać się może według koncepcji falowej lub korpuskularnej. Jak więc należy pogodzić rozbieżności zjawisk, których natura jest ta sama? Fizyka dzisiejsza przyjmuje obydwie koncepcje falową i kwantową. Pierwsza wyjaśnia rozchodzenie się fal w przestrzeni, druga tłumaczy proces powstawania światła i jego oddziaływania na materię. W codziennej praktyce posługujemy się optyką, zwaną geometryczną, która tłumaczy proste przypadki rozchodzenia się światła i przebiegania promienia przez różne ośrodki. W związku z powstaniem teorii kwantowej możemy zrozumieć tajemnicę działania chemicznego światła. Dla amatorów-fotografów będzie ważne jego działanie fotochemiczne na warstwy światłoczułych płyt, filmów i papierów. Procesami chemicznymi, które wywołuje światło, rządzą następujące prawa kwantowe: 1) kwant świetlny musi posiadać energię większą od pewnej wartości granicznej, 2) pojedynczy kwant świetlny oddziaływać może tylko na pojedynczą cząsteczkę. Przypatrzmy się szczegółowiej powstaniu obrazu utajonego. Klisza, jak wiemy, składa się z warstwy, która zawiera cząsteczki $AgBr$. Kwant świetlny zmienia budowę cząsteczki, czyniąc ją podatną na redukcyjne działanie wywoływacza. Warunkiem zmiany drobiny $AgBr$ będzie dostar-

czenie jej pewnej ilości energii. Energia ta zależy — jak sobie przypominamy — od częstości drgań promienia. Wiemy, że promienie czerwone mają falę najdłuższą w części widzialnej widma, promienie fiołkowe najkrótszą.*) Wynika stąd, że kwant prom. czerwonego posiada mniejszą energię, niż taki sam kwant promienia fiołkowego. Działanie zatem kwantu promienia fioletowego musi być daleko intensywniejsze, niż kwantu promienia czerwonego.

*) Ponieważ zaś częstość drgań jest odwrotnie proporcjonalna do długości fali — czerwone posiadają częstość najmniejszą, zaś fiołkowe największą.

To tłumaczy jedną z przyczyn ślepoty kliszy zwyczajnej na promienie czerwone. Postęp w ortochromatyzowaniu klisz polega na dodawaniu do emulsji substancyj umożliwiających oddziaływanie na nią małych kwantów (prom. czerwonych i infraczerwonych). Obecnie istnieją płyty do fotografii w podczerwieni. Widzimy więc, że fotografika i jej rozmach pozostaje w ścisłej zależności od rozwoju myśli naukowej. Zagadnienie istoty światła jest jednym z naczelnych problemów fotografii. Po wniknięciu weń możemy śmiało twierdzić, że światło, a raczej kwant świetlny, oddziaływający na pojedynczą cząsteczkę *AgBr*, jest jednostką architektoniczną naszych obrazów.

ADAM JOHANN

Fotografia martwej natury

Przyjmuję bardzo chętnie wezwanie rzucone mi w dziale „Nasze reprodukcje" przez p. Zenona Maksymowicza. Dzielę się kilkoma uwagami, jakie wyniosłem z dziedziny fotografii martwej natury. Nie piszę więc pracy — jak mi proponował p. Maksymowicz — lecz krótki elaborat, zawierający niepodstawowe zasady fotografii martwej natury, zwłaszcza jej strony technicznej. Poruszył ją już p. Kosowicz w artykule „W krainie bajki" w n-rze 3 „Świata Fotografii", lecz chciałbym omówić tylko stronę artystyczną, która specjalnie w fotografii martwej natury powoduje, że „kilka rzuconych cebul, odpowiednio oświetlonych i ujętych, tworzy obraz o miłej kompozycji" — jak wyraził się p. Maksymowicz...

O ile fotografię plenerową czy rodzajową możemy dzisiaj nazwać, biorąc pod uwagę szalony rozwój techniki fotograficznej (a więc wysoką precyzję aparatów fotograficznych oraz materiału negatywowego) nie trudną, to o tyle fotografia martwej natury jest trudniejszą dziedziną fotografii artystycznej, zarówno pod względem artystycznym, a więc kompozycji i oświetlenia, jak i technicznym.

Fotografia martwej natury jest już znana od dawna i tak samo jak fotografia plenerowa wzorowała się na płótnach wielkich artystów. Artyści fotograficy, wzorując się na płótnach malarskich, studiując ich kompozycję i światłocień, wyrabiali w sobie kulturę patrzenia, przyswoili piękno dynamiki i linii, zrozumienie dla harmonijnego rozdzielenia przestrzeni, oraz interesujące, kompozycyjnie wiążące oświetlenie przy subtelnym jego stonowaniu.

Z chwilą powstania impresjonizmu w malarstwie fotografia artystyczna, wzorując się na nowym kierunku, grawituje ku temu, aby obraz swój jak najbardziej upodobnić do niego... I tu należy szukać genezy miękkości obrazu fotograficznego, tendencji w zmiękczaniu wszystkich elementów obrazu i powietrza — a więc tych wszystkich charakterystycznych cech, jakie dał, nowy kierunek impresjonizmu.

Obecny impresjonizm fotograficzny — na takie miano w zupełności zasługują obrazy fotograficzne o miękkości rysunku i świateł — wypowiada walkę ostrości optycznej obrazu fotograficznego. Tu leży więc powód tłumienia ostrości kresy przez soczewki okularowe pojedyncze wstawione w miejsce drogich, skorygowanych obiektywów, tu leży powód stosowania obiektywów miękko pracujących, tu jest wreszcie powód stosowania rastrów, bądź to przy samym zdjęciu, bądź też przy jego obróbce pozytywnej.

Byłoby to kilka uwag dotyczących fotografii artystycznej w ogólności, szczególnie ważnych w martwej naturze, jako podstawy studium fotograficznego.

Jak już w pierwszych wierszach zaznaczyłem, a co wielu czytelnikom wydać się może absurdem, fotografia plenerowa jest — moim zdaniem — łatwą dziedziną fotografii artystycznej... Artysta fotograf umiejący wykorzystać efektowny motyw pleneru — samotną brzozę schyloną na wietrze, czy złamaną sosnę na tle gradowych chmur — a przy tym znający dobrze samą technikę zdjęcia, w pierwszym rzędzie zaś umiejętność stosowania filtrów w celu wywołania pożądanego efektu, znający zasady kompozycji, polegające w plenerze na odpowiednim podejściu do przedmiotu fotografowanego, łatwiej otrzyma poprawny obraz.

Całkiem inaczej rzecz się przedstawia w fotografii martwej natury. Tu mamy temat i przedmiot — lecz elementy te są całkiem surowe, „martwe". Artysta fotograf ma tchnąć w nie ducha — ma je „ożywić". Przedmioty martwej natury, pomijając oczywiście przepiękne kielichy kwiatów bijące pięknością formy i... barwy (którymi niejednokrotnie daje zwieść się początkujący fotograf), są przedmiotami prostymi, przeważnie codziennego użytku, najczęściej pozbawionymi piękna. Talerz i łyżka, obok rzucona „pajda" czarnego chleba, kałamarz i obsadka z piórem, papieros i popielniczka itd. — oto tematy martwej natury. Można wyliczyć nieskończoną ilość przedmiotów, będących niemymi towarzyszami naszego codziennego życia — przedmiotów szarych, monotonnych, pozbawionych wszelkiego uroku — a jakże jednak wdzięcznych w ftografii martwej natury.

Lecz przedmioty te przemówią — ożyją w obrazie martwej natury. Przemówią one do widza swoją głęboką wymową desygnatu. Kromka czarnego chleba, potraktowana przez kompozycję jako motyw główny, przy zachowaniu łyżki jako motywu wprowadzającego i talerza, tła rozwiązującego, może stać się wymową troski o chleb codzienny. Z drugiej strony kałamarz i obsadka, przy wprowadzeniu listu jako tła, a zarazem motywu głównego, może wyrażać temat „ostatniego listu".

I tu, w tych możliwościach wyżycia się, jakie daje martwa natura artyście fotografowi, widzę jej trudność, widzę jej przewagę nad plenerem. Martwa natura nie tylko wymaga od artysty znajomości techniki fotograficz-

nej i kompozycji, lecz wielkiej subtelności w odtwarzaniu myśli obrazu, artyzmu w całym tego słowa znaczeniu.

Martwa natura nabiera już życia przez sam desygnat, tzn. przez symbol czy wyrażającą myśl, lecz sam obraz jej może być jeszcze obrazem mało „żyjącym" — mało przemawiającym. Dlatego nadaje artysta obrazowi wyraz impresjonizmu fotograficznego. Istnieje jeszcze drugi, bardzo ważny powód opracowywania martwej natury w formie impresjonistycznej — to uzyskanie irrealizmu przedmiotów fotografowanych, zabijającego niebezpieczny w fotografii martwej natury realizm, niepożądany efekt poprawnego zdjęcia technicznego — zdjęcia fotografii technicznej.

Jedną uwagę należałoby jeszcze zrobić. Martwa natura jest ciągłym egzaminem i szkołą, nawet dla doświadczonego artysty fotografa, jest egzaminem trudnym, kontrolującym rozwój jego artyzmu — zarówno w tematyce obrazu, jak w podejściu czy kompozycji.

INŻ. EUGENIUSZ SZMIDTGAL

Filtry w fotografii krajobrazowej

Dokonywując zdjęcia krajobrazu o dość znacznej rozciągłości w głąb, z łatwością dostrzegamy, że przedmioty odległe rysują się na pozytywie bardziej blado, aniżeli bliskie, i to tym bardziej, im bardziej są odległe. Jest to zresztą zgodne z wrażeniem, jakie otrzymuje oko przy oglądaniu tego samego krajobrazu w naturze.

Zjawisko to nosi nazwę perspektywy powietrznej i pozwala patrzącemu zorientować się we względnych odległościach poszczególnych fragmentów krajobrazu od stanowiska fotografującego.

Przyczyną tego zjawiska są cząsteczki pyłów i wilgoci zawieszone w atmosferze pomiędzy naszym stanowiskiem a odległymi przedmiotami zdjęcia.

Te cząsteczki mogą w pewnej mierze przysłaniać sobą widok, i w takim wypadku mamy do czynienia z mgłą. Ale nawet wtedy, gdy atmosfera jest dla oka na ogół przejrzysta, zawieszone w niej cząsteczki odbijają część padającego na nie światła słonecznego i w ten sposób stają się dla nas same niejako źródłem światła.

Otóż błona fotograficzna na to świecenie cząsteczek reaguje utworzeniem warstwy czerni, jakby zadymieniem, która przysłania rysunek odległych przedmiotów. Skutkiem tego zadymienia negatywu jest zblednięcie i zamglenie odpowiednich miejsc odbitki fotograficznej.

Ponieważ intensywność zadymienia negatywu zależna jest od odległości fotografowanego przedmiotu, na pozytywie uzyskamy stopniowanie zamglenia i najznaczniejsze ono będzie przy przedmiotach najbardziej odległych, zaś najmniejsze przy bliskich.

Nie trudno jednak dostrzec, że na pozytywach naszych zdjęć krajobrazowych normalnie wykonanych perspektywa powietrzna zwykle występuje w znacznie wyraźniejszym stopniu, aniżeli ją obserwujemy w naturze, tzn. odległe plany krajobrazu na zdjęciu wypadają bardziej blado, aniżeli w rzeczywistości.

Przyczyną tego jest w pierwszym rzędzie fakt, że nasze papiery pozytywowe obejmują wielokrotnie mniejszą skalę jasności, aniżeli oko. Skutkiem tego nawet nieznaczne dla oka różnice jasności pomiędzy poszczególnymi planami krajobrazu, w razie dokładnego przeniesienia ich na papier pozytywowy, wydają się już znacznie większymi, a co za tym idzie, i perspektywa powietrzna mocniej zostaje zaakcentowana na pozytywie, aniżeli w rzeczywistości.

Ponadto zawieszone w atmosferze cząsteczki rozszczepiają padające na nie białe światło słoneczne na składniki. Promienie świetlne o fali długiej, a więc w pierwszym rzędzie czerwone i żółte, bez zbytnich przeszkód przenikają przez te cząsteczki, pozostałe zaś składniki światła białego, głównie błękit i fiolet, charakteryzujące się najmniejszą długością fali, ulegają najznaczniejszemu rozproszeniu i odbiciu we wszystkich kierunkach, a między innymi też w kierunku naszego oka lub kamery.

Oko nasze w pewnej mierze też to dostrzega; przecież niebo ma barwę błękitną, zaś odległe grzbiety górskie przybierają dla oka barwę sinofioletową. Ponieważ jednak większość emulsji fotograficznych jest na błękit i fiolet bardziej uczulona, aniżeli nasze oko, szczegóły odległych przedmiotów na zdjęciu zacierają się w większym stopniu, niż przy oglądaniu ich okiem w rzeczywistości.

Częstokroć taka wyrazista, nawet przesadzona perspektywa powietrzna jest czynnikiem w dużej mierze podnoszącym wartość zdjęcia. Ma to miejsce przede wszystkim przy dokonywaniu zdjęć krajobrazowych, których głównym przedmiotem jest fragment przednioplanowy. Dzięki bowiem zamgleniu tła plan przedni lepiej się odeń odcina z niewątpliwą korzyścią dla wartości obrazu.

O ile natomiast opracowujemy krajobraz, którego plany odległe są niemniej ważne dla jego wartości, aniżeli plan przedni, co się szczególnie często zdarza w górach, musimy

już perspektywę powietrzną zachowywać w pewnych granicach, zależnych głównie od kierunku padania światła.

Skoro bowiem poszczególne plany krajobrazu mają być w miarę oddalania się od kamery coraz jaśniejsze, i to w takim stopniu, by się od siebie nawzajem wyraźnie odcinały, plan przedni musi być bardzo ciemny. W praktyce zaś warunek ten jest spełniony tylko wtedy, gdy w naszym planie przednim przeważają cienie, a więc gdy fotografujemy pod światło.

Toteż możemy przyjąć jako zasadę, że perspektywa powietrzna jest w możności należycie zobrazować rozciągłość w głąb wieloplanowego krajobrazu, bez uszczerbku dla wyrazistości poszczególnych planów, tylko przy fotografowaniu pod światło. Nie szkodzi też w takich wypadkach perspektywa powietrzna mocno zaakcentowana, nawet mocniej niż w rzeczywistości.

Odmiennie się rzecz przedstawia, jeżeli fotografujemy w kierunku zgodnym ze światłem. Plan przedni oświetlony słońcem jest jasny, toteż gdybyśmy każdy plan dalszy chcieli odtwarzać na zdjęciu odpowiednio jaśniej, proporcjonalnie do odległości od kamery, plany dalekie byłyby na zdjęciu zbyt blade i nie robiłyby na patrzącym należytego wrażenia, oczywiście ze szkodą dla wartości obrazu.

Toteż ilekroć fotografujemy w kierunku padania światła, musimy dążyć, by plany odległe wypadły na zdjęciu niemniej wyraźnie niż je widzimy okiem. W celu zaś zobrazowania odległości przy takim oświetleniu krajobrazu posługujemy się innymi środkami, np. persektywą geometryczną, a nadmierne zamglenie odległych planów, jako czynnik niekorzystny dla wartości obrazu, staramy się właśnie ograniczyć w odpowiedniej mierze.

Środkami do osłabienia efektu perspektywy powietrznej są filtry żółte, pomarańczowe i czerwone.

Intensywność zadymienia, ukrywającego szczegóły odległych przedmiotów, jest tym większa, im bardziej mgliste jest powietrze, im większa jest odległość między przedmiotem zdjęcia a obiektywem, oraz im większy udział w utworzeniu obrazu na błonie biorą promienie niebieskie i fioletowe, wśród tych ostatnich bowiem znajdują się owe promienie, odbite przez cząsteczki zawieszone w atmosferze.

Na mglistość powietrza i odległość fotograf rzecz oczywista, nie ma wpływu. Natomiast właśnie przez zastosowanie do fotografii żółtego filtru zostaje wyeliminowana pewna część promieni niebieskich i fioletowych, padających przez obiektyw na emulsję. Wskutek tego ulega osłabieniu zadymiające działanie warstw powietrza, leżących między obiektywem a odległymi przedmiotami, a tym samym też i perspektywa powietrzna. Przy sposobności zwiększa się też procentowy udział promieni o fali długiej, lepiej przenikających przez mgliste powietrze, w utworzeniu na błonie rysunku odległych przedmiotów.

A więc praktycznie żółty filtr, użyty przy zdjęciu, osłabi perspektywę powietrzną przez przyciemnienie na pozytywie odległych planów i błękitu nieba w stosunku do planu przedniego, oraz przez zwiększenie kontrastowości odległych planów. Filtr pomarańczowy spowoduje to samo, ale w większym stopniu, czerwony zaś w największym tak dalece, że przy filtrach czerwonych daje się niekiedy uzyskać jednakową wyrazistość dla planu przedniego i partii terenu odległych o wiele kilometrów.

Wiedząc o tym, dokonamy zdjęć bez filtru lub zastosujemy filtr tylko całkiem jasny, ilekroć celem naszym jest zachowanie na zdjęciu ew. wzmocnienie efektu perspektywy powietrznej w stosunku do rzeczywistości, zaś filtr ciemniejszy zastosujemy, gdy efekt ten chcemy ograniczyć.

Można przyjąć, że właściwe regulowanie perspektywy powietrznej w zależności od potrzeby, jest jedną z podstawowych umiejętności fotografa krajobrazowego, szczególnie w fotografii górskiej.

Ponieważ uzyskany na zdjęciu efekt perspektywy powietrznej zależny jest nie tylko od zastosowanego filtru, lecz także od czynników czysto zewnętrznych, jak położenie słońca, mglistość powietrza, odległość, nie jest możliwym podanie przepisu, jaki konkretnie filtr w jakich warunkach ma być użyty, zwłaszcza, że filtry wpływają nie tylko na perspektywę powietrzną, lecz także na wiele innych efektów zdjęcia krajobrazowego.

I tak filtry przyciemniające błękit nieba powodują bardziej wyraźne odcinanie się białych obłoków. Gdybyśmy dokonali zdjęcia bez filtru, zwłaszcza na błonie ortochromatycznej, a więc nadmiernie stosunkowo uczulonej na błękit, całe niebo wypadłoby na pozytywie tak jasne, że obłoki nie byłyby widoczne. Wobec znaczenia, jakie dla dobrego zdjęcia krajobrazowego mają obłoki występujące na niebie, musimy zastosować filtr o gęstości co najmniej takiej, która by spowodowała uwidocznienie obłoków.

Do tego celu starczy zwykle filtr żółty o średniej gęstości — ok. dwukrotny, przy błonie panchromatycznej. Przy błonie ortochromatycznej wskazany jest filtr cokolwiek gęściejszy — ok. trzykrotny.

Przez zastosowanie filtru w miarę gęściejszego, niż jest niezbędny dla uwidocznienia obłoków na zdjęciu, na ogół obraz nieba nie traci na wartości, ale przesadzać w tym kierunku też nie poleca się.

Poza tym filtry chłonące błękit zwiększają kontrasty między partiami oświetlonymi słońcem a leżącymi w cieniu. Przyczyna jest ta, że części leżące w słońcu oświetlone są światłem białym, złożonym mniej więcej równo-

miernie z promieni wszystkich barw, zaś partie leżące w cieniu oświetlone są przez niebo, a więc światłem nie tylko słabszym, ale ponadto też o przeważającej zawartości błękitu i fioletu. Eliminując przez użycie filtru promienie o fali krótkiej, tym samym przyciemniamy partie zaciemnione w większym stopniu, niż oświetlone słońcem bezpośrednio.

Cały nieomal urok zdjęć zimowych na śniegu polega właściwie na kontrastach między miejscami oświetlonymi a cienistymi, bez nich bowiem oświetlona powierzchnia śniegu wygląda na pozytywie martwo, jak biała kartka papieru.

Odpowiednią wielkość powierzchni cienistej na zdjęciu uzyskujemy przez należyte ujęcie pod światło, potrzebny zaś kontrast między cieniem a powierzchnią oświetloną słońcem wydobywamy za pomocą filtru żółtego średniej gęstości.

Należy zaznaczyć, że istnieją też wypadki, gdy użycie filtru może zdecydowanie zaszkodzić zdjęciu krajobrazowemu. Ma to miejsce zawsze, ilekroć filtr niweczy kontrasty, decydujące o wartości zdjęcia.

W pierwszym rzędzie jako przykład należy tu wymienić wypadki niepotrzebnego wyeliminowania perspektywy powietrznej, stanowiącej niekiedy cały czar zdjęcia.

Przy wszelkiego rodzaju zdjęciach sylwetkowych na tle nieba nadmierne przyciemnianie nieba filtrem osłabia efekt sylwetkowy i może spowodować zupełny jego zanik. Wypadek taki teoretycznie daje się sprowadzić również do niepotrzebnego wyeliminowania perspektywy powietrznej.

Fotografując wodę w otoczeniu np. zieleni, możemy za pomocą filtru powierzchnię wody odbijającą błękit nieba tak przyciemnić, że się zupełnie zleje z otoczeniem. To samo dotyczy fotografowania np. błękitnych kwiatów wśród zieleni.

Przytoczone przykłady wykazują, że operowanie filtrami wymaga pewnej wprawy i zrozumienia celów, dla jakich je stosujemy. Mechaniczne zaś stosowanie filtrów bez uwzględnienia szczegółowych warunków zdjęcia, absolutnie nie gwarantuje dobrych wyników w fotografii krajobrazowej.

Zastosowanie filtru zmusza nas przedłużyć czas naświetlania, i to tym bardziej, im gęstszy jest nasz filtr i im mniej wrażliwa jest nasza błona na te promienie świetlne, które niepochłonięte przechodzą przez filtr.

Filtr żółty pochłania tylko promienie niebieskie i fioletowe, i to częściowo, zaś pozostałe składniki światła białego przechodzą przezeń nienaruszone i mogą wziąć udział w utworzeniu obrazu na błonie.

Jednak zatrzymanie przez filtr pewnych składników światła ma ten skutek, że do utworzenia obrazu na błonie zostaje wykorzystana tylko część początkowej energii świetlnej. Toteż, by uzyskać na błonie obraz tej samej mocy, jaką by dało światło niefiltrowane, trzeba stratę energii świetlnej, spowodowaną przez pochłonięcie filtrem, zrównoważyć odpowiednim przedłużeniem ekspozycji.

Błona panchromatyczna do utworzenia obrazu wykorzystuje wszystkie składniki światła, przepuszczone przez filtr. Toteż dla błony panchromatycznej strata na błękicie i fiolecie mniejsze ma znaczenie, aniżeli dla błony ortochromatycznej, która, jako niewrażliwa na czerwień, przeważającą część swej czułości ogólnej opiera właśnie na wrażliwości na błękit i fiolet. Dlatego też przy błonie panchromatycznej zastosowanie filtru żółtego nie wymaga takiego przedłużenia ekspozycji, jak przy ortochromatycznej, aczkolwiek przy filtrach żółtych, zwłaszcza jasnych, różnica ta jeszcze nie jest znaczna.

Przy stosowaniu filtrów pomarańczowych i czerwonych, które przepuszczają kolejno coraz to mniej błękitu i fioletu, współczynniki przedłużenia ekspozycji dla błony ortochromatycznej wzrastają w znacznie wyższym stopniu, niż przy błonie panchromatycznej, tak, że stosowanie błony ortochromatycznej przy filtrze czerwonym staje się już bardzo uciążliwe.

Toteż poza przypadkami ograniczania się do najjaśniejszych filtrów żółtych, przy których błona ortochromatyczna od biedy wystarczy, możemy przyjąć zasadę, że zdjęcia krajobrazowe wymagają błony panchromatycznej, i to tym bardziej uczulonej na czerwień, im gęstsze filtry mamy zamiar stosować. Nawet w wypadku fotografowania całkiem bez filtru, błona o znacznej, choćby nadmiernej wrażliwości na czerwień, jest bardzo pożądana, gdyż lepiej odtwarza błękit nieba, przy użyciu zaś gęstszych filtrów, jak to już zaznaczono, jest niezastąpiona.

To wymaganie uczulenia na czerwień może wydawać się laikowi nonsensem, gdyż w krajobrazach przeważnie czerwień w ogóle nie występuje, zaś producenci błon w celach reklamowych twierdzą częstokroć, że ich fabrykaty oddają najzupełniej wiernie natężenie wszystkich barw.

Otóż przy tego rodzaju wątpliwościach należy zawsze pamiętać o występowaniu w atmosferze świecących cząsteczek, których wpływ da się wyeliminować tylko przez użycie filtrów odpowiedniej gęstości. Chcąc mieć negatywy wolne od zadymienia spowodowanego przez działanie atmosfery, musimy fotografować „na fali długiej", i najwyższa nawet czułość ogólna błony przy małej wrażliwości na czerwień jest w takim wypadku mało użyteczna.

Przy użyciu tej samej błony i tego samego filtru współczynnik przedłużenia ekspozycji nie jest stały. W porze południowej, gdy zawartość błękitu w dochodzącym do nas świetle słonecznym jest największa, współczynnik ten

jest ok. 50% większy, niż przed i po południu. Otóż jako filtr np. dwukrotny określamy taki filtr, który w zastosowaniu do błony panchromatycznej równomiernie uczulonej na wszystkie barwy, wymaga dwukrotnego przedłużenia ekspozycji przy bezpośrednim oświetleniu słonecznym w lecie w godzinach 8—10 rano i 2—4 po południu.

Filtry żółte wymagają w opisanych warunkach przedłużenia ekspozycji 1,5 do 4-krotnego, zależnie od gęstości. Filtry pomarańczowe wymagają 4 do 7-krotnego przedłużenia ekspozycji, zaś jasno-czerwone — około 10-krotnego. Gęstsze filtry w fotografii krajobrazowej nie są stosowane.

Dr BOLESŁAW GARDULSKI

Rozważania na temat pozytywu

Znaleźliśmy się my, fotografujący w ogóle, amatorzy fotograficy w szczególności, z chwilą wybuchu wojny, w czasie jej trwania i teraz w bardzo trudnych i dla nas przykrych warunkach.

Wybuch wojny odciął nas jakby toporem od reszty świata — zresztą gdzie wtedy myślał kto z nas o fotografowaniu oczywiście poważnym, chyba sporadycznie zanotował sobie i to ukradkiem jakieś zdarzenie. Wielu, bardzo wielu z nas, jeśli życie wyniosło, potraciło cały swój sprzęt fotograficzny, cały swój dorobek w negatywach i w tekach, a tylko niektórym udało się znowu dojść do aparatu i innych potrzebnych przedmiotów. Ci, co aparatów nie potracili, którym uratował się sprzęt fotograficzny — mało co robią nowego, wypracowanie zaś posiadanych negatywów natrafia na trudności wobec jakości papierów bromowych czy chlorobromowych, a także i trudności w dostaniu tych, jakie jeszcze się pojawiają. O cenie ich szkoda mówić, trzeba być doprawdy bardzo dobrze sytuowanym, aby móc sobie pozwolić na paczkę choćby 25 sztuk formatu 24×30 czy 30×40.

Emulsja pozostałych papierów bromowych jest obecnie mało wybredna, gradacja dość problematyczna (faktyczna, nie reklamowana) świeżość papieru i tym samym ładny ton obrazu — to przeważnie marzenie lub wynik przeróżnych zabiegów, a efekt końcowy — mały stopień zadowolenia estetycznego.

Mimo woli unosi nas wspomnienie do czasów przedwojennych, kiedy mieliśmy do dyspozycji nie tylko sam brom, ale tak piękne techniki, jak pigment, platyna, jak szlachetny Hochheimer („Fresson"), czy bromolej i przetłok bromolejowy, jak finezyjny sposób oleiny, czy gumę jedno i wielobarwną. A dziś — czy tylko brom nam pozostał i to brom tak mało podatny, zbyt silnie zgarbowanej i niepewnej gradacji? Czy nie ma możności sięgnięcia do innej techniki, która by pozwoliła na uzyskanie pięknego pozytywu o walorach tych, jakie właśnie chcielibyśmy mu nadać?

Prawda, ani o platynie czy pigmencie dziś marzyć nie można, nie ma też hochheimerowskiego papieru, a papier bromolejny, o ile gdzie się znajdzie, jest więcej niż niepewny, zleżały, prawie nie do użycia. O sposób odhartowania obecnego bromu, aby nim zastąpić papier bromolejny, nie można się pokusić, bo o ile mi wiadomo, nie ma na to sposobu. Ale pozostają dwie techniki pozytywowe: to olej i guma. Czyż to nie wystarcza?

Oczywiście papieru do sposobu olejnego, gotowego, spreparowanego, dziś nie dostanie się, ale łatwo da się go samemu sobie sporządzić, względnie można do tego użyć jeszcze tu i ówdzie plątających się papierów do bromoleiu, które jak wspomniałem do powiększeń się nie nadają i które w stanie nienaświetlonym należy od razu utrwalić, dobrze wypłukać i wysuszyć.

Dobry papier rysunkowy powleczony substancją o składzie wody: 500 cm³, krochmalu pszennego 25 g i żelatyny 25 g (uprzednio w ciepłej wodzie rozpuszczonej) — da doskonały papier do sposobu olejowego. Potrzebne do tego dalsze chemikalia, jak amoniak i dwuchromian potasu albo amonu, podobnie jak wspomniany wyżej krochmal czy żelatynę — można jeszcze dość łatwo dostać w handlu. Do pigmentowania użyć można z powodzeniem gęstej farby drukarskiej lub sproszkowanej na miał pasteli, rozprowadzonej niesyntetycznym pokostem. I to łatwe do nabycia. Gorzej jednak przedstawia się sprawa z dużym negatywem, ale brom (cienki papier) zupełnie starczy, jeśli się na nim sporządzi powiększenie diapozytywu. Kopiorama duża potrzebna i potrzebne dwa pędzle, jeden do naczulania i drugi do nakładania farby i pigmentowania forbowanej powierzchni. Kto posiadał to przed wojną i uratował — wygrał sprawę, kto nie, ten szukając po sklepach z wyrobami szczotkarskimi znajdzie pomiędzy pędzlami coś odpowiedniego. A że matrycy olejnej jeden tylko krok do przetłoku, fotograficy dobrze wiedzą, byle tylko natrafić na jaką starą satynówkę.

Mniej więcej te same uwagi nasuwają się przy gumie, tylko że przy tej technice poza tak dużym negatywem i kopioramą wszystko inne odpada. Papieru nie potrzeba specjalnie preparować, szczególnie, gdy się wykorzystuje zastarzałe, zleżałe papiery bromowe lub stare nieudałe powiększenia i niejeden zawodowy fotograf chętnie i bezinteresownie je odda. Papier zaś rysunkowy wystarczy powlec przy pomocy pędzla 2% żelatyną, nawet ostatecznie formalinowanie często jest zbędne. Zresztą i żelatynę i formalinę wszędzie się dostanie. Do naczulenia potrzebny dwuchromian potasu czy amonu też się dostanie (choć drożej), najgorzej jest z gumą arabską. Ale po drogeriach tu i ówdzie przez znajomych zawsze jeszcze jakie 100—200 g się kupi, a tego na długo starczy. Woda jest wszędzie i miska czy coś podobnego do wywołania się znajdzie — pozostaje jeszcze kopiorama, którą można od znajomego inżyniera czy kreślarza od czasu do czasu pożyczyć.

Czy więc nie warto trochę pomyśleć? Trochę cierpliwie pochodzić za tym i owym, wydać grubo mniej niż na drogi a i tak teraz mało wartościowy w gatunku brom, uwolnić się od niewolniczej od niego zależności i powrócić do tych naprawdę szlachetnych i pięknych technik, jakimi są dziś dostępne jeszcze — olej i guma? Kto z fotografików nie pamięta pięknych prac belgijskiego mistrza Misonne'a, jego niezapomnianych olejów i finezyjnej dali, pełnych powietrza i wspaniale opracowanych tonach, Kto z Was, fotograficy przedwojenni, nie zachwycał się gumami artystów lwowskich, np. Mikolascha i Neumanna, gumami inż. Dederki Mariana, Kuczyńskiego, Sheybala, Wańskiego i wielu, wielu innych?

Czyż nie warto znowu wyjść poza dzisiejszy brom i powrócić do tego, co niezaprzeczenie piękne i wartościowe, bo pozwalające na swobodne wyrażenie się własne w obrazie, a co w dodatku jest może nawet łatwiej dziś dostępne niż brom, niepomiernie trwalsze i — śmiem twierdzić — znacznie tańsze?

WŁADYSŁAW NIEMCZYŃSKI

Związek między ziarnistością powiększeń a otworem względnym obiektywu powiększalnika

Na silnie powiększonych pozytywach widzimy nieraz czarne punkty, które w przeciętnej praktyce nazywamy „ziarnem". To „ziarno" na pozytywie nie jest identyczne z „ziarnem" negatywu, ponieważ małe ciemne punkty na powiększeniu nie są obrazami poszczególnych ziarnek srebrowych negatywu, lecz, przeciwnie, odpowiadają lukom między tymi ziarnkami, samo zaś „ziarno" negatywu to nie pojedyncze cząstki srebra, lecz ich większe lub mniejsze skupienia.

„Ziarnistość" powiększonych pozytywów jest jednym z najważniejszych argumentów przeciwko fotografii małoobrazkowej, gdyż występuje niejednokrotnie już przy kilkakrotnym powiększeniu. Walka przeciwko ziarnistości toczy się na dwóch frontach: fabrykanci błon starają się produkować emulsje możliwe „drobnoziarniste", a ilość wywoływaczy „drobnoziarnistych", które mają przeciwdziałać skupianiu się cząstek srebrowych negatywu w większe „ziarnka", staje się coraz większa. Mimo to nie ustają skargi na ziarnistość pozytywów, chociaż są i tacy „małoobrazkowcy", którzy produkują „gładkie" powiększenia 50-krotne. Przyczyną takich rozbieżności jest prawie zawsze niewłaściwa technika powiększeniowa.

Obraz negatywny na płycie lub błonie składa się z olbrzymiej ilości drobniutkich, w warstwie żelatynowej rozmieszczonych cząstek czarnego srebra metalicznego. Różnica między jasnymi (przejrzystymi) i ciemnymi (gęstymi) częściami negatywu polega tylko na tym, że w jednym miejscu cząstki srebra leżą daleko od siebie, a w drugim są skupione i zagęszczone. Zależnie od mniej lub więcej gęstego rozmieszczenia tych cząstek może przez luki między nimi przechodzić mniej lub więcej światła — odnośne miejsce jest mniej lub więcej „przejrzyste".

Rozmiary przejrzystych luk między cząstkami srebra w negatywie wynoszą — zależnie od rodzaju emulsji, stopnia naświetlenia, wywołania i „gęstości" danego miejsca — od 0,5 do 5 mikronów (1 mikron = 0,001 mm), a więc przeciętnie około 2,5 mikrona. Oko ludzkie nie odróżnia już jako oddzielne „punkty" tych przedmiotów, które ukazują się pod kątem widzenia poniżej 1/60°, co odpowiada punkcikowi o średnicy 0,073 mm, widzianemu z odległości 25 cm. Negatyw o przeciętnej średnicy luk 2,5 mikr. moglibyśmy więc powiększyć około 29 razy, gdyż dopiero po przekroczeniu tej granicy powstałby na powiększeniu z każdej luki ledwie dostrzegalny punkt o średnicy 0,0025 mm × 29 = 0,073 mm.

Ten stopień powiększenia, przy którym średniej wielkości luce między cząstkami srebrowymi negatywu odpowiada leżący na granicy dostrzegalności punkt pozytywny o średnicy około 0,073 mm, nazywamy *krytycznym stopniem powiększenia*, a „ziarnistość" takiego powiększonego pozytywu o przeciętnej średnicy punktów 0,073 mm — *ziarnistością krytyczną*. Wszystkie powiększenia, których stopień leży poniżej stopnia krytycznego, są *powiększeniami płaszczyznowymi*, ponieważ na takich powiększeniach nie widać punktów, lecz jaśniejsze lub ciemniejsze płaszczyzny, odpowiadające rozmaicie przejrzystym partiom negatywu. Natomiast te wszystkie powiększenia, których stopień leży powyżej stopnia krytycznego, na których więc punkty pozytywne, odpowiadające lukom w strącie srebrowym negatywu, są już dostrzegalne gołym okiem, możemy scharakteryzować jako *powiększenia ziarniste*.

Do celów fotografii praktycznej nadają się — rzecz jasna — tylko powiększenia płaszczyznowe, ponieważ na obrazach chcemy widzieć jednolite, szare płaszczyzny, ale nie gmatwaninę kontrastujących z sobą punktów czarnych i białych.

Zdarza się jednak często, że mimo nieosiągnięcia krytycznego stopnia powiększenia występuje na powiększonych pozytywach rażąca ziarnistość „pozorna". Można spotkać się nieraz z ciekawym zjawiskiem, że z negatywu, na którym pod lupą 10-krotną nie widać ani śladu „ziarna", otrzymujemy na powiększeniu 10-krotnym zamiast — jak należało oczekiwać — obrazu zupełnie „gładkiego", obraz upstrzony kleksami o pokaźnej stosunkowo średnicy. Tutaj nie można zwalać winy na „gruboziarnistość" negatywu, ponieważ przed zrobieniem powiększenia negatyw został zbadany przez lupę, która nie wykazała „ziarna", nie można też oprzeć się na założeniu, że drobnoziarnisty negatyw powinien dać drobnoziarniste powiększenie.

Przyczyną występowania takiej ziarnistości jest między innymi *uginanie się światła* (dyfrakcja). Wytworzony przez obiektyw obraz najmniejszego choćby punktu świetlnego nie jest nigdy „punktem", lecz zawsze ma kształt krążka świetlnego o pewnej, chociaż bardzo małej średnicy. Gdy powiększamy negatyw, luki między jego cząstkami srebrowymi działają

tak samo, jak punkty świetlne, a tym punktom na obrazie powiększonym odpowiadają już nie punkty świetlne, lecz krążki. Takie krążki świetlne muszą powstawać, ponieważ światło, przechodząc przez otwór (w tym przypadku przez oprawę obiektywu i przez jego przysłonę), odchyla się od swego prostoliniowego kierunku, czyli — jak się mówi w fizyce — ugina się. Wskutek tego uginania się światła punkty samoświecące lub oświetlone nie łączą się według praw optyki geometrycznej w jednym punkcie idealnym, lecz tworzą „krążki ugięte", złożone z jasnego środkowego rdzenia i coraz słabszych kół współśrodkowych.

Powstawanie krążków ugiętych nie ma nic wspólnego z chromatycznymi lub sferycznymi błędami soczewek. Uginania się światła na oprawie i przysłonie obiektywu nie można usunąć ani osłabić przez najbardziej przemyślne obliczenia lub konstrukcje, ponieważ kąt, o jaki promienie świetlne uginają się na brzegach otworu, przez który przechodzą, zależy wyłącznie od średnicy tego otworu oraz od długości fali użytego w danym przypadku światła.

Otwór względny obiektywu	stopień powiększenia		
	10 x	20 x	40 x
	średnica krążków ugiętych mm		
F : 1	0,015	0,028	0,055
F : 2	0,03	0,056	0,11
F : 4	0,059	0,11	0,22
F : 8	0,12	0,23	0,44

Średnicę krążka ugiętego, wytwarzanego przez obiektyw jako obraz punktu, można zmierzyć (za pomocą złożonej aparatury) albo obliczyć. Do obliczeń takich musimy znać trzy wielkości: otwór względny obiektywu, stopień powiększenia i długość fali światła, przy pomocy którego robimy powiększenie. Gdybyśmy rozporządzali obiektywem o otworze względnym F : 1 i otwór ten zmniejszali kolejno na F : 2, F : 4 i F : 8 oraz posługiwali się światłem o długości fali, 0,55 mikrona, otrzymalibyśmy dla powiększeń 10-, 20- i 40-krotnych podane w załączonej tabelce średnice krążków świetlnych, odpowiadających punktom idealnym negatywu.

Z zestawienia tego wynika, że średnica krążków ugiętych przy większych stopniach powiększenia przekracza znacznie wartość graniczną 0,073 mm, ustaloną dla krytycznego stopnia powiększenia: przy powiększeniu 40-krotnym i przy otworze względnym obiektywu F : 8 średnica ta wynosi już prawie pół milimetra. Prócz tego zestawienie nasze dowodzi, że średnica krążka ugiętego nie zmniejsza się w miarę zmniejszania przysłony, lecz — przeciwnie — wzrasta wbrew wszelkim oczekiwaniom.

Mamy więc tutaj wyjaśnienie jednej z przyczyn, dlaczego powstają ziarniste pozytywy przy nieznacznych już stopniach powiększenia: ta ziarnistość powiększeń — to nie pozytywne obrazy luk między cząstkami srebrowymi negatywu, lecz wynik powstawania krążków ugiętych, tym większych, im większy jest stopień powiększenia oraz im mniejszy jest otwór względny obiektywu. Wynika z tego, *że im większy stopień powiększenia, tym większy musi być otwór względny obiektywu*, ażeby odpowiadające lukom negatywu punkty pozytywne pozostawały poniżej unormowanej dla krytycznego stopnia powiększenia wartości granicznej 0,073 mm. Bliższe szczegóły zawiera podane obok zestawienie.

Otwór względny obiektywu	Stopień powiększenia
F : 1,1	50 x
F : 1,3	40 x
F : 1,5	35 x
F : 1,8	30 x
F : 2	26 x
F : 2,8	18 x
F : 4	13 x
F : 4,5	11 x
F : 5,5	8,5 x
F : 6,3	7,6 x
F : 8	5,8 x
F : 9	5,1 x

Kto więc posiada powiększalnik z obiektywem o otworze względnym np. F : 4,5, powinien liczyć się z tym, że na powiększeniu więcej niż 11-krotnym otrzyma rażącą ziarnistość, mimo że na negatywie, oglądanym przez lupę 11-krotną, nie było widać ani śladu ziarnistości. Ażeby powiększalnik jak najlepiej wykorzystać, należy pracować przy *pełnej* przysłonie obiektywu, jeżeli zaś zachodzi potrzeba przedłużenia czasu naświetlania, należy to robić nie przez zmniejszanie przysłony, lecz przez założenie na obiektyw jakiegokolwiek barwnego filtru, bądź przez zmniejszenie jasności lampy w powiększalniku za pomocą opornika.

Na ziarnistość powiększeń wpływa nie tylko zjawisko uginania się światła. Oprócz tego wpływu wchodzi w rachubę *siła rozdzielcza* obiektywu.

Ta siła rozdzielcza objawia się niejako w dwóch kierunkach: przed obiektywem i za obiektywem. Jeżeli chodzi o działanie siły rozdzielczej za obiektywem, tj. między obiektywem a światłoczułą warstwą, wymagamy od współczesnych obiektywów kinematograficznych, ażeby na przestrzeni jednego milimetra rysowały oddzielnie 50 linij lub punktów, nie zlewając ich w jednostajną szarą plamę. O takim obiektywie mówimy, że ma siłę rozdzielczą 1 : 50. Obiektywy aparatów małoobrazkowych 2,4 × 3,6 cm mają już mniejszą siłę rozdzielczą, tj. 1 : 30. Siła rozdzielcza obiektywów przeznaczonych dla większych fotoaparatów, jest jeszcze mniejsza, zależnie od ogniskowej i szczegółów konstrukcyjnych.

Na czym polega działanie siły rozdzielczej przed obiektywem, tj. między obiektywem a fotografowanym przedmiotem, objaśni następujący przykład:

Gdy obiektywem o średnicy przysłony 2 centymetry odfotografujemy przedmiot znajdujący się w odległości 100 metrów, to dwa punkty tego przedmiotu, jeżeli mają wystąpić na negatywie oddzielnie i wyraźnie, muszą być oddalone od siebie co najmniej o 5,5 centymetra. Jest przy tym rzeczą zupełnie obojętną, czy do próby użyjemy obiektywu o ogniskowej 5 cm oraz otworze względnym F : 2,5 (stopień pomniejszenia wyniesie wtedy 1 : 1999), czy obiektywu ogniskowej 64 cm, przysłoniętego na F : 32 (uzyskamy wtedy stopień pomniejszenia 1 : 155); jeżeli dwa punkty przedmiotu są oddalone od siebie mniej niż na 5,5 cm, to — przy średnicy przysłony 2 cm — nie wystąpią one na obrazie jako punkty oddzielne, lecz zleją się w jednolitą, nieokreśloną plamę. Tego faktu nie zmieni ani najsilniejsze nawet powiększenie negatywu, ani zastosowanie do zdjęcia jeszcze dłuższej ogniskowej, ani najbardziej wymyślna konstrukcja obiektywu.

Siła rozdzielcza obiektywu jest to więc zdolność odtwarzania dwóch punktów przedmiotu, które znajdują się w pewnej oznaczonej odległości przed obiektywem w pewnym oznaczonym odstępie, zwanym odstępem elementarnym. Nie należy zatem sądzić, że na każdym zdjęciu można odtworzyć dowolnie drobne szczegóły, jeżeli tylko stopień pomniejszenia nie jest znaczny, a obiektyw rysuje „ostro". Miara „rozdzielania" jest zawsze ta sama, tylko na większym obrazie rozróżniamy dobrze i wyraźnie te drobne szczegóły, które zostały j e s z c z e rozdzielone, gdy tymczasem przeoczamy je na małych obrazach, nie zdając sobie sprawy z ich istnienia.

Siła rozdzielcza każdego przyrządu optycznego zależy — oprócz jego ostrości absolutnej — po pierwsze od średnicy otworu przysłony (otworu czynnego), po drugie od długości fali użytego światła, po trzecie od odległości między obiektywem a przedmiotem.

Jaki jednak wpływ ma siła rozdzielcza obiektywu na ziarnistość powiększeń? Jak wiemy, między cząstkami srebrowymi negatywu znajdują się luki o tak małych wymiarach, że powinny by dawać na powiększonych pozytywach widzialne punkciki o średnicy krytycznej 0,073 mm dopiero przy bardzo wielkich stopniach powiększenia; wielkie stopnie powiększenia bez występowania rażącego ziarna można uzyskiwać wtedy tylko, gdy każda przejrzysta luka występuje na powiększeniu samodzielnie, bez łączności z innymi lukami. Znaczy to, że obiektyw powiększalnika powinien „rozdzielać" poszczególne luki, leżące między ziarnkami srebrowymi negatywu. Gdyby bowiem siła rozdzielcza obiektywu nie wystarczała do rozdzielenia tych dwóch lub więcej obok siebie leżących luk, otrzymalibyśmy na powiększonym pozytywie zamiast takiej samej ilości punktów, leżących poniżej granic widzialności, jedną większą plamę, której średnica odpowiadałaby powiększonej sumie nierozdzielonych małych luk w negatywie.

Optyka ma sposoby na obliczanie tych odstępów elementarnych, jakie obiektywy mogą jeszcze rozdzielać. Wyniki tego rodzaju obliczeń są prawie takie same, jak analogiczne zestawienia, określające zależność stopnia powiększenia od otworu względnego obiektywu. Gdy np. oprzemy się na otworze względnym F : 1, który zmniejszamy kolejno na F : 2, F : 4, F : 8 i F : 16, otrzymamy dla powiększeń 10-, 20- i 40-krotnych oraz dla długości fal świetlnych 0,55 mikrona podane obok zestawienie.

Otwór względny obiektywu	Stopień powiększenia		
	10 x	20 x	40 x
	najmniejszy, dający się rozdzielić odstęp dwóch punktów (w milimetrach)		
F : 1	0,0013	0,0013	0,0013
F : 2	0,0025	0,0024	0,0023
F : 4	0,0049	0,0047	0,0045
F : 8	0,0097	0,0093	0,0091
F : 16	0,019	0,018	0 018
krytyczny odstęp elementarny	0,0073	0,0037	0,0018

Zestawienie to mówi, że siła rozdzielcza nie zależy prawie wcale od stopnia powiększenia, zmienia się jednak wybitnie wraz ze zmianą przysłony: podczas gdy odstęp elementarny przy przysłonie F : 1 wynosi zaledwie nieco więcej jak 1/1000 mm, to przy przysłonie F : 16 przyjmuje on już wartość wcale pokaźną prawie 2/100 mm.

Ażeby zestawienie nasze wykorzystać, musimy pamiętać, że rozdzielony przez obiektyw odstęp elementarny powinien być tylko w przybliżeniu tak wielki, ażeby — przy pewnym stopniu powiększenia — odpowiadał w pozytywie ziarnistości „krytycznej", wynoszącej 0,073 mm (ten odstęp elementarny nazywamy „krytycznym odstępem elementarnym"). Dlatego w zestawieniu naszym znajduje się u dołu dodatkowa działka, która podaje, jakie odległości na negatywie odpowiadają przy różnych stopniach powiększenia wielkości 0,073 mm, czyli jak wielki jest krytyczny odstęp elementarny przy różnych stopniach powiększenia.

Teraz możemy już ocenić, w jakim stopniu nadaje się pewien obiektyw do wyrobu powiększeń. Jeżeli chodzi o powiększenie 10-krotne, wystarczy aż nadto obiektyw o otworze względnym F : 4, gdyż jego siła rozdzielcza wynosi

wtedy 0,0049 mm, gdy tymczasem wszystko, co jest mniejsze od 0,73 mm, leży — przy 10-krotnym powiększeniu — poniżej krytycznego odstępu elementarnego i nie daje jeszcze na pozytywie punktu dostrzegalnego. Dla powiększeń 20-krotnych musimy już zastosować obiektyw o większym otworze względnym, ponieważ odstęp elementarny 0,0047 mm, rozdzielony przez obiektyw o otworze względnym F : 4, daje przy powiększeniu 20-krotnym punkt o średnicy 0,094 mm, a więc punkt już dostrzegalny.

DR TADEUSZ CYPRIAN

Nowa kamera małoobrazkowa

Synonimem pierwszorzędnej kamery małoobrazkowej jest u nas Leica bądź Contax Mało albo w ogóle nie jest znana natomiast nowa kamera amerykańska, skonstruowana podczas wojny przez firmę Kodak pod nazwą Ektra.

Kamera ta warta jest szczegółowego opisu, bo odznacza się zaletami, o jakich wielu amatorów już dawno marzyło, ale nie mogło się doczekać ich realizacji.

Ektra zbudowana jest na film 35 mm i z wyglądu zewnętrznego przypomina nieco Leicę, a raczej coś między Leicą a Nettaxem Zeiss Ikona. Obiektyw jest wymienny, od 35 mm szerokokątnego do teleobiektywu 153 mm, przez 50 mm (standard), 90 mm i 135 mm. Jasność waha się od F/1,9, do F/4,5.

Standardowy obiektyw o ogniskowej 50 mm ma jasność albo F/1,9 albo F/3,5. Wszystkie obiektywy nazywają się „Ektar" i są budowane, podobnie jak i kamera, u Kodaka w Stanach Zjednoczonych. Obiektyw F/1,9 jest siedmiosoczewkowy, standardowy F/3,5 50 mm ma cztery soczewki i budowę Tessara, 90 mm ma jasność F/3,5 i trzy soczewki, następne dwa są czterosoczewkowe o jasności F/3,8 (135 mm) i F/4,5 (135 mm).

Wymiana obiektywów jest łatwa, za pomocą krótkiego gwintu i zaskoku, trzymającego obiektyw stale w jednej i tej samej pozycji. Nastawianie na ostro obiektywów o 50 mm ogniskowej jest podwójne a mianowicie aż do odległości około 100 cm, oraz po zwolnieniu specjalnego zaskoku do odległości 30 cm.

Obiektywy są automatycznie sprzężone z dalomierzem, ich powierzchnia jest zaopatrzona w warstwę przeciwodblaskową (blooming), mechaniczne wykonanie bardzo trwałe i silne. Pierścienie nastawiające przysłonę i (przy długich ogniskowych) odległość są bardzo wygodne w uchwycie, nawet przez grubą rękawicę.

Migawka szczelinowa działa wzdłuż dłuższego brzegu negatywu i ma szybkość od 1 sek. do 1/1000 sek. oraz „czas". Podobnie jak Leica nastawianie migawki odbywa się za pomocą dwóch gałek, zależnie od szybkości. Migawka jest oczywiście sprzężona z posuwem filmu. W kamerę wbudowany jest samowyzwalacz. Spust migawki jest osobno na górnej krawędzi kamery z lewej strony. Posuw filmu za pomocą dwu ruchów dźwigni umieszczonej na tylnej ścianie kamery.

Zupełnie nową konstrukcją jest celownik. Jest on wbudowany w aparat, a nowością jest to, że jest uniwersalny, a więc za pomocą przesunięcia skali daje pole widzenia dla każdego obiektywu, jaki zakładamy do aparatu. Odpada zatem konieczność osobnego celownika uniwersalnego (typ Vidom Leitza lub Universal Zeis Ikona), zakładanego na aparat jako dodatkowy przyrząd.

Celownik Ektry daje więc dużą wygodę i usprawnia działanie kamery przy użyciu obietywów wymiennych. Jest to bardzo poważny krok naprzód w konstrukcji aparatu miniaturowego i wstęp do budowy aparatu z trzema obiektywami wymiennymi na tarczy obrotowej lub suwaku, podobnie, jak to mają kamery kinowe.

Natomiast — podobnie jak u Leiki — celownik nie jest połączony w jedną całość z dalomierzem urządzenie to ma Contax). Dalomierz jest typu „artyleryjskiego", a więc daje obraz przepołowiony poziomą linią i przesunięty wzdłuż tej linii. Gdy obie połówki obrazu zejdą się ze sobą, obraz na filmie jest ostry. Wydaje mi się, że ten typ dalomierza jest najdokładniejszy i daje najlepsze wyniki. Zbudowany jest solidnie i nie jest wrażliwy na wstrząsy tak, jak np. Contax. Sprzężenie z obiektywami jest masywne i precyzyjne jednocześnie. Celownik ma wbudowaną korekturę paralaksy, działającą automatycznie.

Najciekawszą inowacją Ektry jest wymienny tył kamery. Tylna jej ściana, zawierająca dwie komory na film, w które wchodzą kasety, daje się odejmować od aparatu, przy czym automatycznie działająca zasuwa zamyka otwór odpowiadający płaszczyźnie zdjęcia tak, że ani jedna klatka filmu nie zostaje zaświetlona.

W ten sposób można do jednej kamery mieć kilka „tyłów" czyli magazynów, a w każdym z nich inny film, jak. np. normalny, wysokoczuły i kolorowy, i wymieniać je w jednej chwili, zależnie od potrzeby, bez konieczności przewijania filmu, jak to się dzieje w Leice i Contaxie.

Do kamery tej istnieje cały szereg przyrządów pomocniczych, jak np. matówka, przyrząd do zdjęć z bliska do 30 cm, soczewki dodatkowe, synchronizowana lampa błyskowa (Photoflash) itd.

Miałem sposobność mieć kamerę tę w użyciu przez jedno popołudnie w Londynie i przekonałem się, że precyzja działania nie ustępuje najlepszym aparatom niemieckim, a tylko budowa Ektry jest znacznie silniejsza niż budowa kamer kontynentalnych.

Jest ona za to znacznie cięższa nawet od Contaxa i grubsza od niego, co oczywiście trzeba zapisać na jej minus, bo już Contax jest za ciężki i za wielki.

Ektry nie ma jeszcze w handlu w Europie, nawet w Anglii, dokąd jej nie wolno sprowadzać z uwagi na brak dolarów (w Anglii nie można dostać żadnej fotograficznej książki amerykańskiej, również z powodu braku dolarów, a tylko okazyjnie pokazują się ciekawe nowe publikacje amerykańskie w bardzo małych ilościach, sprowadzane na podstawie specjalnej licencji).

Koszt Ektry na nasze stosunki jest zawrotny (nawet na stosunki angielskie). Kosztowała ona w roku 1942 z obiektywem F/3,5 304 dolary. Jak więc widzimy, nie będzie ona konkurencją na rynkach kontynentalnych jeszcze przez długi czas.

W każdym razie warto wspomnieć o tym aparacie, bo stanowi on pierwszy wysiłek Ameryki na polu budowy precyzyjnej kamery miniaturowej. Rynek amerykański zalany jest aparatami małoobrazkowymi o niskiej cenie i wątpliwej jakości, ale precyzyjna kamera jak Ektra jest tam jedynym produktem wysokiej klasy. Ma ona zresztą dwie cechy warte naśladowania, a to uniwersalny celownik wbudowany w aparat i wymienny magazyn na filmy. Te dwie cechy czynią ją konstrukcją pionierską.

DR JULIAN KOCHANOWSKI

Chemiczne podstawy nowoczesnej fotografii barwnej

Od pierwszych zaczątków fotografii wysiłki chemików i wynalazców zdążały do zrealizowania problemu fotografii barwnej rozmaitymi drogami. Z olbrzymiego materiału badawczego częściowo opatentowanego wynikało, że tylko ten sposób zdobędzie powodzenie, przy pomocy którego będzie można otrzymywać barwne obrazy wprost przez naświetlenie danego materiału światłoczułego i następne wywołanie odpowiednimi odczynnikami chemicznymi. — Podnietą do badań w tym kierunku był drobny, dawno znany fakt, że pewne związki chemiczne przy procesie wywołującym, w naświetlonej emulsji halogeno-srebrowej pozostawiają trwały, barwny ślad obrazu, widoczny po usunięciu strątów, zredukowanego srebra. Naświetlona emulsja bromo-srebrowa, a wywołana pirogallolem, po rozpuszczeniu zredukowanego srebra, pozostawia brunatny ślad, pochodzący od produktów utlenienia wywoływacza. Wywołując np. oksytionaftenem, otrzymamy oprócz strątu srebrowego niebiesko zabarwiony obraz, wytworzony z tioindyga. Analizę i dokładne poznanie tych procesów zawdzięczamy głównie pracom Homolki i R. Fischera. Okazało się, że istnieją związki chemiczne np. pewne leukopochodne indolu jak indoksyl, które mogą być użyte jako wywoływacze, dając obok zredukowanego srebra barwne związki pochodne. Badania Fischera wykazały, że istnieją także takie związki chemiczne, zwłaszcza z grupy amidofenoli i parafenylendiaminy, które jako wywoływacze emulsji halogeno-srebrowych dają również barwne produkty utlenienia, ale w obecności pochodnych fenolu i aminów. Zatem przy wywoływaniu powstaje obok obrazu srebrowego ślad wytworzony z produktów utlenienia wywoływacza i odpowiedniego, dodanego związku chemicznego. Jest to podstawowa reakcja tzw. wywoływania chromogennego, barworodnego, które prowadzi do wytwarzania barwnego pochodnego związku ale z udziałem dodatkowych składników czyli tzw. tworników barw (coupling agents).[1])

Na tej zasadzie jeszcze w r. 1911 R. Fischer opracował sposób otrzymywania jednobarwnych odbitek wprost przez wywoływanie parafenelyndiaminą na papierach „Chromal", zawierających w emulsji odpowiednie składniki chemiczne czyli tworniki barw. Doceniając przyszłe znaczenie tego odkrycia już wtedy R. Fischer opatentował wszystkie możliwości wykorzystania barworodnego wywoływania do celów praktycznej fotografii barwnej. W pracach Fischera uzyskaliśmy podstawę do zrealizowania problemu fotografii barwnej. Pozostały wprawdzie wtedy do pokonania trudności natury drugorzędnej, ale nie mniej ważne. Ulepszenia techniczne w odlewaniu warstw emulsji fotograficznych, syntezy odpowiednich sensybilizatorów optycznych i poznanie procesów dyfuzyjnych w emulsjach pozwoliły ostatecznie rozwiązać bez reszty problem fotografii

---

[1]) Określenie „tworniki barw" podaję za Z. Wyszomirskim (Fotografia barwna na nowych drogach) na oznaczenie pojęcia barworodnych składników (coupling agents, Kupplungskomponente).

barwnej. Dokonały tego pracownie dwóch koncernów Eastman Kodak i Agfa. Oba sposoby, tj. Kodachrom i Agfacolor, opierają się na podobnych zasadach chemicznych. Już Fischer w swoich założeniach patentowych zaznaczył, że proces wywoływania barworodnego może odbywać się albo w obecności tworników barw uprzednio dodanych do emulsji, albo odpowiednie tworniki barw dodaje się podczas procesu wywoływania do wywoływacza. Firma Agfa oparła się na zasadzie pierwszej, Kodak na sposobie drugim. Podstawą chemiczną barworodnego wywoływania są reakcje, prowadzące do syntezy barwnych produktów pochodnych, drogą utlenienia aromatycznych aminów i fenoli:

$$H_2N-\langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle-NH_2 + \langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle-OH + O_2 \rightarrow$$
$$NH-\langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle-N=\langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle=O + 2H_2O$$

Redukcja parafenylendiaminą połączeń bromo lub chlorosrebrowych daje produkty utlenienia, które z fenolem wytwarzają niebieski barwnik według wzoru:

$$H_2N-\langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle-NH_2 + 4AgBr + \langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle-OH$$
$$\rightarrow H_2N-\langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle-N=\langle\overline{\underline{\ \ }}\rangle=C + 4Ag + 4HBr$$

Powyższe reakcje prowadzą do pochodnych związków barwy niebieskiej. Używając jako tworników barw związków chemicznych, które w swym składzie zawierają czynną grupę metylenową (=CH), dochodzimy przy wywoływaniu parafenylendiaminą do pochodnych barwników grupy azometinowej, żółtych i czerwonych.

Sam mechanizm reakcji barworodnego wywoływania jest prawdopodobnie bardziej zawiły i przebiega jak wykazały badania A. G. Tulla w kilku fazach. Pośrednie reakcje, jakie występują w poszczególnych etapach, zależne od chemicznej natury wywoływacza, pH środowiska i temperatury, mogą w wybitny sposób zmieniać charakter powstających produktów barwnych. Dążeniem chemików było tak dobierać i modyfikować na drodze chemicznej składniki podstawowe wywoływaczy i tworniki barw, aby odpowiadały wymogom jakie postawiono dla zrealizowania problemu fotografii barwnej.

Okazało się, że przez odpowiednie podstawienia grup w związkach znanych jako wywoływacze fotograficzne, np. parafenylendiamina, można w wybitny sposób wpływać na jakość produktów pochodnych tak pod względem chemicznym jak i własności fizykalnych. Podstawione pochodne N — dwualkiloparafenylendiamin lub N dwuoksyetyloparafenylendiaminy wykazują daleko wybitniejsze własności pod względem wysycenia barwy i trwałości pochodnych produktów barwnych w procesie wywołującym, aniżeli parafenylendiamina. Alifatyczne i heterocykliczne związki z czynnymi grupami — CO — C H NH jak 1 — fenylo — 3 metylo — 4 amino — 5 prazolon i pochodne dają z wywoływaniem związki, których barwa zależy od położenia odpowiednich czynnych grup lub ich tautomerycznych form. Wprowadzenie atomu chlorowca np. bromu do d — naftolu przy wywoływaniu paraminofenolem zmienia żółte pochodne związki, jakie wytwarzają się z a — naftolem, na zielone przy pentabromonaftolu. Związki chemiczne, używane jako tworniki barw i powstające z ich udziałem barwne pochodne, poza odpowiednią strukturą chemiczną muszą posiadać pewne ściśle określone własności fizyko-chemiczne. Powstające w procesie wywołującym związki barwne nie mogą dyfundować do innych warstw emulsji, lecz muszą być zatrzymane w tej warstwie, do której są przeznaczone, i powinny posiadać ograniczony stopień adsorbcji. Łatwa rozpuszczalność, obojętność względem uczulonej emulsji srebrowej przy dostatecznie szybkiej reakcji powstawania pochodnych barwnych produktów są to własności wymagane od tworników barw. Związanie odpowiedniej struktury chemicznej z wymaganymi własnościami fizykalnymi nie należało do problemów łatwych do rozwiązania. Pomyślne syntezy nowych związków i podstawienia czynnych grup chemicznych w połączeniach znanych pozwoliły na wprowadzenie takich tworników barw, które odpowiadały wymogom. Na pierwszy plan wysunęły się związki fenolowe i połączenia z obecnymi grupami metylenowymi, jak anilidacetooctowy dla barwy żółtej, jednofenylotrójmetylopyrazolon dla czerwieni i pochodne naftolu dla barwy niebiesko-zielonej. Najwięcej może trudności sprawiało otrzymanie związków chemicznych o określanych zdolnościach dyfuzji w żelatynie. I w tym wypadku przez pomyślne podstawienia grup o większych drobinach np. produktami polimeryzacji jak kwasem poliglikuronowym lub fumarowym oraz przez odpowiednie syntezy (polimeryzacja aldehydowa) wytwarzano związki słabo albo wcale nie dyfundujące. Trudności, jakie powstały przy wprowadzaniu odpowiednich ilości twornika barwy do emulsji z powodu trudnej rozpuszczalności tych związków, w wodzie usunięto sposobami fizykalnymi. Przy sposobie Kodachrom, opartym jak wiadomo na tych samych ogólnych podstawach chemicznych jak Agfacolor, do wywoływania barworodnego używa się podobnych zasadniczych substancji wywołujących, najczęściej pochondych N — dwuetylopara-fenylendiaminy, których potencjał redukcyjny podnosi się dodaniem rodanków. Tworniki barw, jak już wspomniano, przy tym sposobie nie znajdują się gotowe w warstwach emulsji, lecz dodaje się je do wywoływacza osobno dla każdej warstwy. Jasne jest, że używane tu tworniki barw muszą mieć również pewne określone własności fizykochemiczne nieco odmienne niż przy sposobie Agfacolor.

Od połączeń, będących w użyciu jako twornika barw wymaga się przy tym sposobie doskonałej rozpuszczalności, łatwiej dyfuzji na

równi z wywoływaczem i dostatecznej szybkości reakcji. Powstające produkty tej warstwy, którą w danej chwili wywołuje się, przy dalszych procesach nie powinny przechodzić w inne połączenia barwne. Powyżej wymienione warunki dla tworników barw spełniają dla barwy żółtej anilidy acetooctowe, pochodne amidy acetooctowe i amidy kwasu malonowego. Dla czerwieni proponowano związki pyrazolonowe z podstawianymi grupami heterocyklicznymi, pochodne acylacetonitrylowe i inne. Fenole i naftole podstawiane halogenami lub grupami wodorotlenowymi w pozycji para lub orto dają połączenia niebiesko-zielone. Powstające w poszczególnych warstwach produkty barwne niejednokrotnie z powodu łatwej rozpuszczalności muszą być dodatkowo wiązane wzgl. utrwalane np. kwasem fosforowolframowym.

Wywoływanie przy procesie Kodachrom prowadzi się oddzielnie dla każdej warstwy emulsji, zatem należy tak kierować reakcją wywoływania, aby powstający produkt barwny wytworzył się tylko w danej warstwie. Możliwości kierowania reakcjami w środowiskach koloidalnych znano dawniej. Dodatek do roztworów takich ciał jak cukier, gliceryna, guma zwiększa w znaczny sposób lepkość roztworów, przez co dyfuzja ich w środowiskach koloidalnych wybitnie się zmniejsza, co wykorzystano przy procesie Kodachrom jako dyfuzję kontrolowaną (Mannes, Godowski). Dodatek takich ciał, które zmniejszają zdolność pęcznienia żelatyny jak glikol, alkohol również nadają się do tego celu. Szybkie oziębienie podczas procesu dyfuzyjnego, stosowanie emulsji wyschniętych, przejściowe hartowanie poszczególnych warstw oto zabiegi, które ułatwiają kontrolowaną dyfuzję.

Do rozwiązania zagadnień fotografii barwnej jeszcze jeden problem musiał dojrzeć w pracowniach chemików tj. problem odpowiednich sensybilizatorów optycznych. Rozwój chemii związków cjaninowych, dzięki syntezom badaczy jak Mills, Pope, Hamer, pozwolił na wprowadzenie związków chemicznych, którymi można było uczulać emulsje halogeno-srebrowe na promienie dowolnej części widma. Do celów fotografii barwnej jako sensybilizatory nadają się przeważnie związki dwualkiloaminobenztioseleno i carbocjaninowe, Sensybilizatorem np. dla promieni czerwonych dla warstwy zielononiebieskiej o naczuleniu do granicy 650 μm jest jodek 1,1 — dwuetylo — 5,5 dwumetyloamino — benztiocarbocyjaniny.

Omówione powyżej zasadnicze podstawy fotografii barwnej bynajmniej nie wyczerpują wszystkich zjawisk fizyko-chemicznych, związanych z tym zagadnieniem. Drobne szczegóły techniczne produkcji pozostają wprawdzie tajemnicą odnośnych firm, jednak problem fotografii barwnej jako taki jest w zupełności rozwiązany, a po usunięciu przeszkód natury gospodarczej w powojennym świecie barwna odbitka będzie równie popularna jak dotychczasowa czarno-biała.

(Czytelników, pragnących zapoznać się dokładnie z omawianymi zagadnieniami, odsyłam do prac: K. Mayera, F. Luhriga w Erg. d. angewandten physikalischen Chemie T. V i VII, i prac Report of the color comittee w J. Soc, Mot. Pikture Engr. 15, 16, 18).

HARRIS B. TUTTLE, Apsa, Aıps.

Barwna fotografia zachodów słońca

Od Redakcji: Przedruk za zezwoleniem Amerykańskiej Służby Informacyjnej (USIS).

Istnieje dużo rodzajów tematów, stanowiących pod względem naświetlania problem, którego nie można łatwo rozwiązać przy pomocy zwykłych przepisów czy światłomierzy. Rodzajem tematu, którym interesuje się znaczna ilość osób, jest fotografia zachodu słońca.

Od czasu wprowadzenia Kodachrome, Kodacolor i innych filmów zainteresowanie barwną fotografią zachodów słońca bardzo się wzmogło. Naturalnie osoby, interesujące się wykonaniem takich zdjęć czy to za pomocą aparatów do zdjęć zwykłych czy kinematograficznych, spotykają się z problemem oznaczenia najlepszej ekspozycji dla warunków panujących właśnie na niebie.

W różnych częściach kraju dogodne pory fotografowania zachodów słońca zmieniają się w ciągu roku. W południowych i południowo-zachodnich stanach takich dogodnych pór jest więcej niż w północnych. Mimo to zachody słońca na północy od kwietnia aż do października włącznie są bardzo barwne, a czasem jakiś nawet bardzo ładny zachód słońca może tam zdarzyć się i w środku zimy.

Przewodniki naświetlania i światłomierze odnoszą się do warunków, gdy światło odbija się od przedmiotu. Ponieważ zdjęcia zachodów słońca to zdjęcia nieba i słońca — a więc samego źródła światła — przepisy te przy tych zdjęciach nie zawsze mogą być użyte z dobrym wynikiem.

Istnieją różne czynniki wpływające na intensywność słońca i nieba podczas zachodu słońca:

1. wysokość słońca nad horyzontem,
2. obecność lekkich, ciężkich, względnie nieobecność chmur przykrywających bezpośrednie promienie słońca,
3. ilość mgły atmosferycznej i kurzu w atmosferze,
4. fakt, czy fotografuje się tylko samo niebo, czy słońce i niebo, czy zorzę, gdy słońce już zaszło.

Trzeba pamiętać, że zachód słońca jest szczególnie kontrastowym typem tematu. Słońce będzie kilka tysięcy razy jaśniejsze niż np. jakiś cień na pierwszym planie. Nie ma takiej błony fotograficznej, która by miała dostateczną rozpiętość, żeby utrwalić dobrze słońce i detale w przedmiotach pierwszego planu równocześnie.

Jeżeli pierwszy plan zostanie dobrze naświetlony, niebo i słońce będą zbyt naświetlone. Jeżeli niebo i słońce, są właściwie naświetlone przedmioty pierw-

szego planu, jak drzewa i budynki, będą niedoświetlone i będą wyglądały jak czarne sylwetki na tle nieba. Dlatego, żeby otrzymać jak najlepsze odbicie nieba i słońca, krajobraz na pierwszym planie nie powinien być uważany jako przedmiot, mogący wpływać na polepszenie kompozycji jako obramowanie dla samego zachodu słońca.

Przy fotografowaniu zachodów słońca niebo i chmury otaczające słońce tworzą właściwie najważniejszą część obrazu. Ściśle biorąc, jeżeli naświetlenie oparte jest jedynie na intensywności jasnego słońca, chmury i niebo będą niedoświetlone.

Dlatego w większości wypadków najlepszych zdjęć zachodów słońca można dokonać, gdy naświetlenie oparte jest na jasności nieba raczej, niż na jasności samego słońca. Na takich zdjęciach słońce będzie trochę zbyt naświetlone, pierwszy plan niedoświetlony, a światło na niebie i chmurach odpowiednio naświetlone w celu wydobycia jak najlepszego efektu.

Często zdarzają się wyjątkowo piękne efekty, jeśli chodzi o chmury i niebo na 1½—2 godzin przed zachodem słońca, gdy słońce jest jeszcze zupełnie wysoko nad horyzontem. Bardzo ładne efekty na niebie występują także później, ½ godziny po zachodzie słońca. Tak więc istnieje cały szereg nasileń światła, które należy brać pod uwagę przy wyznaczaniu naświetlenia.

Barwa nieba podczas zachodu słońca zależy w dużym stopniu od ilości cząsteczek kurzu zawieszonych w powietrzu, dalej od chmur i mgły. Tak więc np. po 2—3 tygodniowym okresie suszy w powietrzu są znaczne ilości kurzu i zachody słońca są wtedy bardzo barwne. Po jednym czy 2 dniach deszczu cząsteczki kurzu osiadają na ziemi. W rezultacie słońce zjawia się dużo jaśniejsze przy zachodzie i sam zachód słońca jest mniej barwny.

Trudno jest oznaczyć dokładnie najlepsze naświetlenie dla zachodu słońca, ponieważ to dużo zależy od osobistego upodobania. Niektórzy lubią całkowicie naświetlone zachody słońca, inni wolą ciemniejszy obraz, który można otrzymać, naświetlając trochę mniej. Bardzo często obrazy ciemniejsze dają bardziej dramatyczne efekty, niż obrazy pełniej naświetlone. Po wykonaniu kilku zdjęć przy różnym naświetleniu można łatwo określić, jaki rodzaj bardziej nam odpowiada.

Ogólnie biorąc, warunki na niebie przy zachodzie słońca można zgrupować, jak np. w załączonej tabelce. Tabelka ta wykazuje, że istnieje duży zakres natężenia światła przy zachodzie słońca w poszczególnych grupach.

Jest także możliwe ,że naświetlenie o jeden czy dwa stopnie więcej czy mniej wywoła bardziej zadowalające wyniki w pewnych okolicznościach. Np. efekt nieba i chmur na godzinę przed zachodem słońca ze słońcem częściowo, zakrytym przez chmury może wymagać jakiegoś pośredniego naświetlenia między pewnymi dwoma określonymi w tabeli.

Jasność nieba po zachodzie słońca może być także bardzo różna. Czasem niebo jest zupełnie jasne i godzinę po zachodzie słońca, czasem niebo jest ciemne i bezbarwne już 10 minut po zachodzie.

Ponieważ większość zdjęć zorzy po zachodzie słońca wykonywana jest około 5 minut po zachodzie, wartości podane w tabelach są dostatecznie dokładne.

W wielu przypadkach fotografowanie zachodów słońca nie byłem pewny naświetlenia. W takich okolicznościach naświetlam zwykle 3 razy: raz podług najlepszego mniemania, drugi raz o stopień więcej, trzeci raz o stopień mniej. Przeważnie wszystkie 3 naświetlania wychodzą zupełnie dobrze.

Wiele osób używających światłomierzy i przewodników naświetlania lubi używać tych miar także przy oznaczaniu właściwego naświetlania dla zachodów słońca. Można skalibrować światłomierz w ten sposób, żeby używać go jedynie do oznaczania światła nieba. Standartowe światłomierze są przeznaczone do oznaczania siły światła odbitego od przedmiotu. Jeśli zostają przypadkowo skierowane wprost na słońce, wielka intensywność bezpośredniego światła słonecznego może uszkodzić przyrząd. Dlatego, odczytując jasność światła nieba, należy przyrząd osłonić ręką, żeby go ochronić od promieni słonecznych.

Dosyć dokładny pomiar można otrzymać, skierowując światłomierz na niebo w kierunku zachodnio-południowym (co daje lepsze wyniki, jeśli chodzi o ogólny obraz), a potem osłaniając przyrząd ręką lub kawałkiem czarnego papieru czy tektury, żeby żaden promień słońca nie wpadł bezpośrednio do aparatu.

Pozwala to na odczytanie światła samego nieba. Ponieważ światło z takiego rodzaju przedmiotu (nieba) różni się znacznie od rodzaju światła, do którego odczytywania światłomierz jest normalnie przeznaczony, przyrząd powinien być skalibrowany do tego celu przez wykonanie szeregu próbnych naświetleń.

Fotografowanie zachodu słońca wymaga nadzwyczaj czystych soczewek. Warstewka kurzu na soczewkach nie zawsze wpływa na wyniki zdjęć przedmiotów fotografowanych w świetle odbitym. Jednakowoż gdy fotografuje się bezpośrednio promienie słońca, cząsteczki kurzu i inne obce cząsteczki powodują znaczne miganie światła i w rezultacie często zniszczenie takich zdjęć. Odpowiedź brzmi naturalnie: „trzymaj soczewki aparatu w czystości!"

Trudnością przy robieniu zdjęć zachodów słońca jest także uniknięcie plamek świetlnych — odbicia diafragmy soczewek i innych podobnych znaków świetlnych.

Ustawienie kamery pod kątem w chwili robienia zdjęcia często wyolbrzymia te plamki. Jeśli kamera i soczewki są skierowane trochę w górę, w dół, czy w bok, plamki świetlne zaznaczają się prawdopodobnie silniej. Dlatego należy się przekonać, czy oś soczewki jest właściwie ustawiona w stosunku do przedmiotu i czy soczewki są czyste.

Przy robieniu barwnych zdjęć zachodów słońca należy zwrócić uwagę na kompozycję. W odpowiednio naświetlonych zachodach słońca, drzewa i inne przedmioty na pierwszym planie występują jako sylwetki na tle nieba. Drzewa i budynki mogą służyć z powodzeniem jako obramowanie zachodu dodając zdjęciu momentów interesujących.

Można też robić zdjęcia zachodów słońca z wodą na pierwszym planie. Odbicie światła nieba i światła słonecznego w wodzie przeważnie dodaje uroku zdjęciom zachodów słońca. To samo odnosi się do zachdów słońca w zimie ze śniegiem na pierwszym planie.

Przeźrocza zachodów słońca na Kodachromie są piękne w projekcji. Ponieważ zachody słonca zmieniają się stale, często pożądane jest robienie szeregu zdjęć w odstępach 5-minutowych, z których każde pokaże pewną zmianę w cyklu.

Przy robieniu zdjęć kinematograficznych 16 mm i 8 mm możliwe jest naświetlenie co 5 minut około 2 stóp (ang.) filmu i w ten sposób uzyskanie utrwalenia stopniowych zmian barwy. Przy robieniu zdjęć w pewnych odstępach czasu, czy to aparatem do zdjęć zwykłych czy kinematograficznych, korzystne jest używanie trójnogu do podparcia aparatu. Obraz będzie wtedy fotografowany z tego samego punktu widzenia i nie będzie skoków od jednego obrazu do drugiego. Zaleca się to przede wszystkiem przy aparatach kinematograficznych.

Przy zdjęciach kinematograficznych można zrobić całą serię w 5-minutowych odstępach bez zmiany naświetlania. W miarę jak słońce będzie zachodziło, każdy obraz będzie się stawał ciemniejszy. W chwili, gdy słońce ginie na horyzoncie, wskazówka diafragmy może być wolno przesunięta od f. 2,8 do f. 1,6. Przy ostatnich 3 czy 4-ch calach filmu należy umieścić rękę ponad soczewką aparatu, żeby żadne światło nie dosięgało filmu. Powoduje to stopniowe zaciemnienie (fadeout) pod koniec zachodu słońca i tworzy idealny obraz końcowy prawie dla każdego filmu.

Wskazówki tu podane stosują się także do fotografii wschodu słońca, tęczy i niezwykłych ugrupowań chmur.

Odbitki Minicolor można wykonać z przeźroczy Kodachrome — są doskonałe do oprawy. Odbitki Kadocolor zachodów słońca będą doskonałym dodatkiem do każdego albumu zdjęć fotograficznych.

Przewodnik naświetlania dla barwnych zdjęć zachodów i wschodów słońca aparatem do zdjęć zwykłych i kinematograficznych.

Film używany	Od 1 godziny do 15 minut przed zachodem słońca		Słońce trochę nad horyzontem. Od 15 minut przed zachodem aż do zachodu słońca		Zorza na niebie aż do 15 minut po zachodzie słońca	
	Słońce świecące bezpośrednio	Słońce przykryte chmurami	Słońce świecące bezpośr.	Słońce przykryte chmurami	Jasne czyste niebo	Ciemne chmury na niebie
Kodachrome Film, Daylight Type (na światło dzienne), miniature and Professional	1/100 przy f 16	1/25 przy f 8	1 25 przy f 5,6	1/25 przy f 2,8	1 25 przy f 2	1/10 przy f/2
16 mm i 8 mm Kodachrome Film, Daylight Type*)	F 16 ND-2 **)	f 8	f 5,6	f 2,8	f 2	f 1,9 ***)
Kodacolor Film	1/400 przy f 16	1/50 przy f 11	1/25 przy f 11	1/25 f 5,6	1/25 f 4	1/10 przy f 4

*) 16 obrazów na sekundę. Przy 24 obrazach na sekundę, użyć ½ stopnia większego naświetlenia.
**) Użyć filtru Neutral Density (Kodak ND-2) na soczewki.
***) Od 15 do 30 minut po zachodzie słońca użyć f. 1.9 przy obrazach na sekundę.

ZENON MAKSYMOWICZ

Nasze reprodukcje

Niegdyś przed wojną ówczesny prezes Fotoklubu Poznańskiego Tadeusz Wański powiedział, że fotografia to właściwie sztuka pierwszo planowa. To znaczy, że w lwiej części kompozycyj fotograficznych powinno na pierwszym planie znaleźć się coś zdecydowanego, już to jako środek wprowadzający do motywu centralnego, już to dla uwypuklenia perspektywy rysunkowej. Najlepszy przykład tego, zresztą niemal jedyny w niniejszym zeszycie „Świata Fotografii" — to „Stary Kraków" Bolesława Gardulskiego z Krakowa (na okładce). Właśnie w obrazie tym zadecydował pierwszoplanowy słup z dyskretnie zwisającym łańcuchem. On to nadaje złudzenie głębi, on wreszcie staje w punkcie stwarzającym przeciwstawną plamę do motywu centralnego, to jest jasnej ściany z kulistym dachem. Należy podkreślić w obrazie brak bezpośrednich promieni słonecznych, jednak „Stary Kraków" opracowany metodą t. z. fressonową najdobitniej stwierdza, że słońce nie jest regułą w motywie architektonicznym.

„Chrystus" — to tytuł wielkiego dzieła Jana Piątka z Poznania, cechującego powagę i ogromne zdecydowanie. Nie ma tu nic zbędnego a wszystko co się w obrazie znajduje ma swój cel, swoje powiązanie z resztą. Krzyż przedstawiony w skrócie mimo swej ciężkości oraz lekka jasna plama w tle podporządkowuje się motywowi głównemu, który chciałoby się wyrazić w słowach „oto moje serce". „Chrystus" Jana Piątka jest typowym przykładem kompozycji według złotego podziału jak niemniej symbolicznym wyrazem światła i prawdy.

Czego można się dopatrzeć w kartonie Jerzego Frąckiewicza z Krakowa? A więc przede wszystkim wielkiej gry pomiędzy wodą w formie mgieł a słońcem. Jedno i drugie wprost walczy o palmę pierwszeństwa, ale też jedno bez drugiego nie mogłoby się obejść w tym obrazie, gdyż bez promieni słonecznych nie uzyskałoby się nastroju porannej mgły, zaś bez mgły pozostałaby w tle jedna wielka, ciemna plama lasu. „Mgły poranne", sądząc z architektury, pochodzące gdzieś z Podhala (bo zresztą gdzie można spotkać tak wspaniałe opary mgliste?), wykazują jeszcze jedną grę wody ze słońcem, tym razem może nieco mniej emocjonalną, mianowicie pierwszoplanowe błoto, tak pięknie obramowane charakteryzującą Podhale balustradą. Otóż ta błotnista droga wykazująca zupełną klarowność wprowadza nas w nastrój walki mgły z słabym jeszcze porannym słońcem, jednak z przewidywanym wynikiem stanowczo korzystnym dla tego ostatniego. Jako że z Tatrami wiąże mnie wiele osobistych przeżyć, cieszę się, że obraz Jerzego

Frąckiewicza będę mógł jeszcze raz podziwiać na Ogólnopolskiej Wystawie Fotografików w Poznaniu.

Już po raz drugi w okresie powojennym daje się nam poznać Antoni Anatol Węcławski. — Wiemy, że lubi on obok motywów rodzajowych i charakterystycznego portretu również wodę, daje ją bowiem w kartonie p. t. „Zachód słońca nad Niemnem". I w tym obrazie decyduje nastrój, nastrój wieczoru lecz bynajmniej nie cichego, naturalnie w wyobraźni fantasty. — Idzie tu bowiem o toczącą się, zresztą ponad spokojną taflą wody wędrówkę chmur (powiedziałbym: skoro słońce zachodzi, to i chmury mogą nieco „odpocząć").

Jak wiadomo Rysy są najwyższym szczytem w polskich Tatrach, jednak muszę stwierdzić, że Wł. Łaba z Krakowa ogromu tego w swych „Rysach" nie przedstawił, i to mimo bezpośredniego połączenia szczytów z chmurami. Gdzie leży błąd? A więc albo z faktu, że pierwszoplanowy masyw jest za duży, spędza motyw główny niemal do roli podrzędnej a w każdym razie nie centralnej, albo też z powodu braku odpowiedniego sztafażu, który mógłby spokojnie uplasować się w środkowej części pierwszego planu. Poza tym za dużo nieba ponad szczytami. Mimo wszystkiego skłonny jestem, w moim mniemaniu, obraz ten znacznie poprawić przy pomocy nożyc — środka nieubłaganego, lecz jakże w fotografii pożytecznego. Mianowicie proponuję obciąć: 1/4 obrazu z lewej strony, nieco mniej niż 1/8 (po górną pionową ścianę) z prawej strony, 1/4 zgóry (dla podkreślenia niebotyczności Rysów) i powierzchnię Czarnego Stawu (która i tak tu nie odgrywa żadnej roli) z dołu.

Edmund Zdanowski Gdynia, „W Porcie". —. I ten obraz dominuje w nastrój wieczorny, cichy mimo, że tkwi w nim życie, choćby w maszynach okrętowych spalających węgiel czy ropę. Wydaje się jednak, że wkrótce cały port ukryje się w mrocznych ciemnościach nocy, pozostanie tylko połysk wody z chwilowymi refleksami jasnych kutrów rybackich.

„Wszędzie razem" Zbygniewa Wyszomirskiego z Poznania pokazuje nam beztroskich wczasowiczów w swobodnym ruchu, ujętych w perspektywie żabiej. Dzięki temu ujęciu tło pozostało zupełnie spokojne, tak jak spokojna jest rozradowana panienka. Po prostu, zdaniem moim, „Wczasy" Zb. Wyszomirskiego. Błękit nieba cośkolwiek przefiltrowany, lub może przy powiększeniu nieco (zwłaszcza po prawej stronie) za intensywnie naświetlony.

W Redakcji podczas oglądania „Portretu" Adama Johanna z Warszawy ubolewaliśmy wszyscy, że obraz ten tak w sobie piękny traci część swej wartości z powodu zbyt słabej ostrości (może w zmniejszeniu w druku wyjdzie lepiej). Pastelowe, niczym nie zamącone potraktowanie światła obok sympatycznego i wiele mówiącego spojrzenia, oto cechy tej pracy. Jeśli mówię o nieostrości, to myślę w tym wypadku o oczach, brwiach, nosie i ustach. Wprawdzie unikamy na ogół retuszu, ale gdyby tutaj dodać coś poza pracą samego obiektywu, „Portret" Johanna byłby wspaniały.

A oto „Parada drzew" Edwarda Hartwiga z Lublina. Rzadko kiedy widzi się tak, powiedziałbym dramatycznie przedstawione wierzby. Ale nawet taki zestaw kompozycyjny i mocne rozmiękczenie konturów szpaleru drzew Hartwiga nie wytworzyłyby tego udramatyzowanego nastroju, gdyby nie charakter nieba podkreślony jeszcze przyciemnieniem jego dolnej i przeciwległej partii (przez powiększalnik). W ten sposób Autor uzyskał bardzo ciekawą bryłę trójkąta z jego najdłuższym bokiem na przekątni a więc na linii silnej, po której przebiega motyw centralny „parada". Poza tym należy z naciskiem podkreślić, że jest to wybitna praca świadcząca zarazem o głębokiej kulturze osobistej Autora. Szkoda, że negatyw jest zniszczony, bo motyw ten, opracowany w bromie wielkorozmiarowym, mógłby z pewnością zdobyć wielkie sukcesy na czołowych wystawach zagranicznych.

EDMUND ZDANOWSKI

LICEUM FOTOGRAFIKI TUR W GDYNI

Inicjatywę zorganizowania Liceum Fotografiki powziął Dyrektor Miejskiego Liceum Sztuk Plastycznych w Gdyni, art. plastyk, Józef Bodziński. Idea ta poparta najprzód została przez Zarząd Grodzki Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych w Gdyni. Ostateczną realizację umożliwiło Kuratorium Okręgu Szkolnego Gdańskiego. Prawdziwych przyjaciół zyskała szkoła w osobach: Kuratora Jana Młynarczyka, szczególnie zaś w Naczelniku Wydziału III. K. O. S. Ob. Sł. Kieresant-Wiśniewskim, znawcy i miłośniku fotografiki

Jak sama nazwa szkoły wskazuje, celem jej jest kształcenie fotografików. W ciągu dwóch lat licealista ma opanować elementarną technikę i otrzymać zasadniczą wiedzę fotograficzną oraz pojąć zasady tworzywa artystycznego, ze szczególnym uwzględnieniem tematyki morskiej. W tym miejscu nauka przebiega częściowo wspólnie z Liceum Sztuk Plastycznych. Uczniowie obu szkół poznają wzajemnie wspólne i odrębne w fotografice i plastyce czynniki tworzenia obrazu.

Wiedza fotograficzna jest uzupełniona przedmiotami ogólnokształcącymi. Pomyślne ukończenie szkoły daje absolwentowi możność dalszego kształcenia się, albo pracy zawodowej.

Nauczanie w pierwszym roku polega na zdobyciu i przyswojeniu przez ucznia umiejętności posługiwania się aparatem matówkowym, nauczanie się komponowania obrazu na matówce. Opanowywanie aparatu nie matówkowego nastąpi w drugim roku nauczania. Z prac laboratoryjnych uczniowie poznają i uczą się wywoływania klisz, kopiowania odbitek, wyplamiania i retuszowania klisz. W drugim roku nauczania nastąpi pogłębienie tych umiejętności i rozszerzenie ich, nauka powiększania oraz świadomego przeprowadzania niezbędnych zmian w obrazie sposobem chemiczno-mechanicznym.

Nauka o zasadach tworzenia obrazu przebiega przez oba lata studiów. Przed rokiem nauka w szkole rozpoczęła się przy pożyczonym aparacie matówkowym i najniezbędniejszych utensyliach. Dziś szkoła posiada sześć

aparatów matówkowych (podwójne wyciągi), anastygmaty symetryczne i jeden typu leica. Aparaty posiadają przystawki do powiększeń.

Są trzy powiększalniki do filmów „leica", jeden aparat do kopiowania (cztery w wykonaniu), 10 pulpitów do retuszowania negatywów.

W wykonaniu są specjalne stoliki do retuszowania pozytywowego.

Niektóre naprawy lub urządzenia, czy też przeróbki wykonują uczniowie, uzdolnieni technicznie. Zawiązuje się też biblioteka fotograficzna. Bolączką szkoły jest brak obszerniejszego lokalu i trudności z materiałami fotograficznymi. W tym kierunku Dyrekcja Szkoły czyni starania poprawy. Przygotowane są plany i rysunki wzorowego urządzenia i wyposażenia pracowni do masowego nauczania szkolnego.

Wstępny kurs roku ubiegłego zakończony został pokazem prac uczniowskich i nagrodzeniem najwybitniejszej uczennicy A. Lachmanowicz.

W I. półroczu rb. wyróżnili się postępami uczniowie: F. Strasburger, A Lachmanowicz, L. Piotrowicz, M. Hałasa, W. Gajda, C. Swirta, E. Dobrogowska, M. Posyniak, i I. Witczyńska.

Najwybitniejsi i najstaranniejsi otrzymali w nagrodę „Świat Fotografii". Wykładowcami fotografiki są Bolesława i Edmund Zdanowscy. Rysunek perspektywiczny prowadzi art. mal. W. Dawidowski.

Kompozycję brył i płaszczyzn oraz liternictwo prowadzi art. mal. H. Trzebińska-Bodzińska. Przedmioty ogólnokształcące jak język polski i język angielski, fizykę i chemię, matematykę z geometrią wykreślną, historię, psychologię — prowadzą nauczyciele szkół średnich w Gdyni.

W drugim półroczu bież. roku szkolnego rozpoczną się systematyczne wykłady z historii sztuki, które poprowadzi dyrektor liceum prof. Józef Bodziński.

Z życia organizacyjnego

DO CZŁONKÓW FOTOKLUBU POLSKIEGO

Minęło z górą 15 lat od założenia dzięki inicjatywie i staraniom prof. Jana Bułhaka — Fotoklubu Polskiego, instytucji o charakterze artystycznym i reprezentacyjnym, która jednoczy elitę fotografików z całej Polski. Godność dożywotniego członka F. K. P. jest udzielana jedynie za wybitne zasługi artystyczne lub naukowe na polu fotografii polskiej. Innych członków, jak również i honorowych statut nie przewiduje. Na czele Fotoklubu Polskiego stoi Kapituła Seniorów, złożona z 5-ciu członków a to: Prof. Jana Bułhaka, inż. Mariana Dederki, Józefa Kuczyńskiego, W. Romera i T. Wańskiego, która swym prezesem obrała prof. Jana Bułhaka. Fotoklub Polski opiera się na statucie uzupełnionym na skutek uchwał IV. Zjazdu Delegatów Polskich Towarzystw Fotograficznych, odbytego w Warszawie w dniach 24 i 25 maja 1931. Wedle spisu zawartego w zeszycie marcowym 1933 r. czasopisma fotograficznego „Kamera Polska" (organ Lwowskiego T-wa Fotograficznego) Fotoklub Polski liczył 31 członków (Zygmunt Bieniawski, Jan Bułhak, Wojciech Buyko, Tadeusz Cyprian, Marian Dederko, Witold Dederko, Bolesław Gardulski, Jan Kruszyński, Józef Kuczyński, Rudolf Kurbitz, Jan Kurusza-Worobjew, Adam Lenkiewicz, Janina Mierzecka, Jan Neuman, Edmund Osterloff, Stefan Plater-Zyberk, Witold Romer, Mieczysław Ryś, Henryk Schabenbeck, Stanisław Schonfeld, Stanisław Sheybal, Klemens Składanek, Piotr Śledziowski, Józef Świtkowski, Zygmunt Szporek, Roman Stefan Ulatowski, Tadeusz Wański, Antoni Anatol Węcławski, Antoni Wieczorek, Edmund Zdanowski, Bolesława Zdanowska). Liczba ta wzrosła w latach następnych — z braku jednak polskich czasopism fotograficznych z lat bezpośrednio przedwojennych — nie wiem jakiej cyfry wzrost ten dosięgnął i kogo z dalszych fotografików na członka F. K. P. Kapituła zaprosiła.

Niewątpliwie wielu z wymienionych członków F. K P. zmieniło swe adresy; to też prośba do nich, by zechcieli możliwie rychło obecne swe adresy przesłać na ręce Prezesa Prof. Jana Bułhaka (Warszawa, Żoliborz, ul. Krasińskiego 13).

Niemniej proponuję wszystkim dalszym członkom F. K. P. wyżej nie wymienionym zawiadomić o swym adresie oraz podać nazwiska i adresy znanych im członków F. K. P.

A teraz zasadnicze pytanie, na które odpowiedź winni dać członkowie F. K. P.

Czy należy w dalszym ciągu utrzymać byt Fotoklubu Polskiego jako celowej i potrzebnej instytucji? Użyłem słowa „utrzymać", a nie „powołać znowu do życia" a uczyniłem tak dlatego, że zdaniem moim instytucja Fotoklub Polski" istnieje, choć działalność jej na skutek wypadków wojennych i rozgonienia po całym świecie wielu z nas została zahamowana i Fotoklub jakby się zgubił.

Wprawdzie Fotoklub jako stowarzyszenie został na równi ze wszystkimi stowarzyszeniami polskimi dekretem okupanta rozwiązany, atoli dekrety te — właśnie jako od okupanta pochądzące — przestały obowiązywać z chwilą jego ustąpienia. Tymczasem odżył pod względem prawnym także i byt Fotoklubu Polskiego jako stowarzyszenia na statucie opartego, a zatwierdzonego przez właściwe w czasie jego konstytuowania się Władze Polskie i przez nie aż do chwili wybuchu wojny nie rozwiązanego.

Obecnie więc wystarczyłoby jedynie przedłożenie zatwierdzonego statutu F. K. P. właściwej Władzy Administracji Państwowej z zawiadomieniem, że F. K. P. jako stowarzyszenie ma zamiar nadal rozwijać swą pracę kulturalną w granicach w statucie przewidzianych i uzupełnić w razie potrzeby statut stosownie do obecnych wymagań ustawowych i ustalić skład Kapituły. Ze swej strony gorąco popieram potrzebę i celowość wznowienia działalności F. K. P. **Dr Bolesław Gardulski**

*

NAJWAŻNIEJSZE NASZE ZADANIA

Do roku 1939 organizacje miłośników fotografii tworzyły sympatyczną mozaikę regionalnych towarzystw, różniących się między sobą nazwami. W związku Polskich T-w Fotograficznych figurowały trzy t-wa: „Polskie T-wo Fotograficzne w Warszawie", „Fotoklub Wileński" i „Lwowskie T-wo Fotograficzne". Pomimo różnic organizacyjnych członków tych towarzystw łączyła ze sobą siła istotna: zamiłowanie, nazywane powszechnie „amatorstwem". Istniała, oczywiście, hierarchia jakościowa, której najwyższym wyrazem był „Fotoklub Polski". Prezes tego klubu, Koryfeusz fotografiki polskiej, Jan Bułhak, całym sercem, z całą życzliwością traktował początkującego fotografika. W ten sposób wzmacniał podziw i wzbudzał szacunek dla siebie, ale też i zobowiązywał do pracy z młodszymi i najmłodszymi fotografikami. Z umiłowania wspólnej pracy rodzi się demokracja.

Odbudowę ruchu fotograficznego w Polsce rozpoczęło Poznańskie T-wo Miłośników Fotografii. Życzyć należy, a i sugerować Poznaniowi zorganizowanie krajowego Związku Fotografików Polskich. Życie dyktuje potrzebę takiej organizacji. Odbudowy Fotografiki Polskiej dokonamy najskuteczniej przez liczną, silną organizację. Zw. Fotografików Polskich powinien skupić mistrzów i początkujących fotografików, teoretyków-naukowców, techników-wynalazców, zdolnych organizatorów, nawet artystów-plastyków, wszystkich zamiłowanych w fotografii.

Zadanie bowiem przed fotografikami stoi ogromne. Mamy reprezentować Fotografikę Polską: społeczeństwu — za pomocą stałych i ruchomych wystaw krajowych, światu — przez liczne, doborowe i regularne uczestnictwo w Wystawach Międzynarodowych. Osiągnięcia nasze trzeba utrwalać w regularnych i periodycznych wydawnictwach. Swymi pracami fotograficy zasilają aparat informacyjny i propagandowy o Polsce, w nich odźwierciedla się praca i osiągnięcia narodu na polu gospodarczym i kulturalnym. Sami uczymy się i kształcimy — musimy też uczyć i kształcić licznych młodych

adeptów fotografiki. Osiągnięciami w dziedzinie fotograficznej powinniśmy wzajemnie dzielić się z kolegami fotografikami - zawodowcami. Należy współpracować z przemysłem fotograficznym. Trzeba wreszcie popracować nad zmianą stosunku do autora, konsumenta produktu jego pracy i trudu. Pojedyncze, jakże ważne i słuszne głosy, opinie i postulaty najznakomitszych nawet fotografików nabędą znaczenia rzeczywistego. Zadanie wielkie, zadanie poważne, wymagające wielkich sił i różnorodnych środków, których może dostarczyć tylko organizacja masowa.

Związek skupi wybitne siły, ujawni i wydobędzie ukryte zdolności i talenty. Tylko Związek znajdzie środki lub je zdobędzie przez współpracę z odpowiednimi czynnikami państwowymi.

Ponieważ Związek jest organizacją bardzo poważną, musi mieć poważną nazwę, a nie tylko uczuciową. Poprzez Związek Fotografików zdobędą fotograficy możność naprawdę skutecznej i owocnej pracy na polu kultury narodowej i użyteczności państwowej i społecznej.

Czas już awansować w oczach społeczeństwa z „amatora" na fotografika, bo praca nasza jest pracą poważną, ważną, trudną i kosztowną. **Edmund Zdanowski**

*

Ogólnopolskie Zrzeszenie Kupców Branży Fotograficznej (Warszawa, Chmielna 21)

Dnia 10 listopada br. odbyło się w Krakowie konstytucyjne walne zebranie kupców branży fotograficznej z inicjatywy pp. K. Gregera i płk. Ign. Płażewskiego.

Zjazd jest wyrazem woli współpracy kupców branży fotograficznej w planowej gospodarce Państwowej, tak pod względem wspólnej akcji odbudowy kraju oraz jako sektor fachowy, w dziedzinie wymagającej specjalizacji (niedocenianej u nas w Polsce jak przed wojną tak i obecnie).

Zebranie to jest restytucją Zrzeszenia, egzystujące już od roku 1936 jako Związek Kupców Gałęzi Fotograficznej, który na Walnym Zebraniu 25 czerwca 1935 r. przekształcił się w Ogólnopolskie Zrzeszenie. Inicjatywa podjęta przez długoletniego prezesa Zrzeszenia p. Gregera, p. płk. Płażewskiego oraz niżej podpisanego, spotkała się z pełnym zrozumieniem i uznaniem, rezultatem czego było jednomyślne zatwierdzenie statutu Zrzeszenia oraz wybór prezesa i członków Zarządu. Na prezesa wysunął p. Greger kandydaturę p. płk. Ignacego Płażewskiego, na wiceprezesa p. St. Bieńkowskiego, przyjętych przez aklamację.

Zrzeszenie jest członkiem Naczelnej Rady Zrzeszeń Kupieckich R. P. i niezależnie od współpracy z ogólną akcją kupiectwa polskiego określa w ramach swego statutu dążenie do współudziału w pracach Władz, urzędów czy instytucji państwowych, samorządowych i społecznych.

Jako zadanie o własnym specyficznym podłożu, statut przewiduje dbałość o wysoki poziom etyki zawodowej, a co za tym idzie, akcję w celu popularyzowania fotografii nie tylko jako zawodu, rzemiosła lub „sportu" (określenie często stosowane w naszym społeczeństwie, dyskredytujące fotografię), lecz w znaczeniu fotografiki, jako sztuki, tak pod względem kulturalnym jak i społeczno-gospodarczym.

Znaczenie fotografii w różnych dziedzinach życia, jak nauka, technika i wiele innych, jest bezsprzeczne, czego najlepszym dowodem jest rozwój i popieranie jej u narodów przodujących w świecie, czy to na Zachodzie lub Wschodzie. Przed Zrzeszeniem stoi więc zadanie badania warunków rozwoju fotografii, znalezienie poparcia i zrozumienia Władz oraz dążenie i popieranie każdej akcji, umożliwiającej osiągnięcie przynależnego jej stanowiska w społeczeństwie.

Wywiązanie się z tego zadania stawia członków Zrzeszenia przed trudnym obowiązkiem, którego spełnienie stanowić będzie wyraz nie tylko dojrzałości gospodarczo-handlowej, ale w większym stopniu społecznej.

Henryk Maciejewski

STATUT

„Stowarzyszenia Miłośników Fotografii w Poznaniu"

I. Nazwa, teren działalności, siedziba, charakter prawny:

§ 1. Stowarzyszenie nosi nazwę: „Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu".

§ 2. Siedzibą Stowarzyszenia i terenem działalności jest stoł. miasto Poznań.

§ 3. Językiem urzędowym jest język polski.

§ 4. Stowarzyszenie stanowi osobowość prawną i korzysta w całej pełni z praw cywilnych w Państwie.

§ 5. Stowarzyszenie używa pieczęci okrągłej z napisem „Stowarzyszenie Miłośników Fotografii" w Poznaniu.

II. Cele i środki działania.

§ 6. Zadaniem Stowarzyszenia jest uprawianie i popieranie fotografii jako wiedzy, umiejętności, sztuki oraz rozpowszechnianie i jej popularyzowanie. Dąży do tego celu z zachowaniem obowiązujących przepisów prawnych drogami następującymi:

a) urządza zebrania, odczyty, pokazy, wykłady i kursy oraz organizuje wystawy, konkursy i wycieczki zbiorowe;
b) utrzymuje księgozbiór, czytelnię oraz muzeum fotograficzne;
c) wydaje i popiera publikacje z dziedziny fotografii i nauk z nią związanych;
d) posiada i utrzymuje pracownię fotograficzną do użytku swych członków dla wykonania prób i doświadczeń technicznych;
e) ułatwia swym członkom uprawianie fotografii przez wyjednywanie dla nich wszelkich udogodnień, ustępstw, zniżek w podróży itp.;
f) utrzymuje stosunki z pokrewnymi stowarzyszeniami w kraju w celu wzajemnego popierania swych dążeń;
g) stosuje wszelkie inne środki zgodne z prawem i niniejszym statutem, jakie okażą się potrzebne dla osiągnięcia celów stowarzyszenia.

III. Członkowie.

§ 7. Członkowie Stowarzyszenia dzielą się na:

a) członków rzeczywistych;
b) członków dożywotnich;
c) członków honorowych;
d) członków wspierających.

§ 8. Członkiem rzeczywistym może być każdy Obywatel polski w wieku od lat 18, zdolny do działań prawnych.

§ 9. Członkiem dożywotnim może być każdy członek, który wpłaci jednorazowo do kasy Stowarzyszenia dziesięciokrotną składkę roczną. Członek taki, zachowując prawa członka rzeczywistego, składek członkowskich do końca życia nie opłaca. Za zasługi położone dla Stowarzyszenia może Walne Zebranie nadać godność członka dożywotniego ze zwolnieniem z tej opłaty.

§ 10. Godność członka honorowego nadaje Walne Zebranie na wniosek Zarządu. Członkowie honorowi nie płacą składek członkowskich, korzystają jednak ze wszelkich praw członków rzeczywistych.

§ 11. Członkami wspierającymi mogą być osoby o nieskazitelnej przeszłości w wieku od lat 21, które udzielają Stowarzyszeniu pomocy moralnej lub materialnej. Członkowie wspierający płacą przynajmniej pięciokrotnie podwyższaną zwyczajną składkę miesięczną.

§ 12. Osoby ubiegające się o przyjęcie na członków rzeczywistych dożywotnich i wspierających składają do Zarządu deklarację, popartą podpisami dwóch członków Stowarzyszenia, którzy na żądanie Zarządu podają do wiadomości bliższe szczegóły o kandydacie. O przyjęciu członka decyduje Zarząd większością 2/3 głosów.

§ 13. W razie nieprzyjęcia kandydata Zarząd nie jest obowiązany do podania motywów odmowy. Sposób przyjmowania członkow określa regulamin Zarządu.

§ 14. Kandydaci przyjęci do Stowarzyszenia składają przy złożeniu deklaracji wpisowe w wysokości ustalonej przez Walne Zebranie.

§ 15. Członkowie płacą stałą składkę miesięczną której wysokość ustala Walne Zebranie.

§ 16. Członków, którzy mimo dwukrotnego pisemnego wezwania zalegają dalej w opłacaniu składek członkowskich za jeden rok, wykreśla się z listy członków Stowarzyszenia na mocy uchwały Zarządu. Zarząd ma prawo ściągnąć w drodze sądowej zaległe składki i inne należności przypadające Stowarzyszeniu z tytułu korzystania przez członków z jego urządzeń. Ponowne przyjęcie takich osób może nastąpić jedynie na mocy nowego głosowania, przy czym Zarząd może zwolnić od opłaty wpisowego.

§ 17. Utrata członkowstwa następuje wskutek:
a) śmierci członka,
b) na własne żądanie pisemne po uprzednim uregulowaniu wszelkich należności (opłat, składek itp.) za rok kalendarzowy,
c) zalegania w opłacie składek członkowskich za jeden rok,
d) popełnienia czynu uwłaszczającego czci obywatelskiej lub działania na szkodę Stowarzyszenia. W tym wypadku Zarząd władny jest zawiesić członka w prawach członkowskich i sprawę przedstawić najbliższemu walnemu zebraniu do decyzji. Natomiast członka skazanego prawomocnym wyrokiem sądów Rzeczypospolitej za czyny hańbiące skreśla z listy członków sam Zarząd.
e) z chwilą wystąpienia względnie wykreślenia winna być zwrócona legitymacja członkowska.

IV. Obowiązki i prawa członków.

§ 18. Wszyscy członkowie mają obowiązek stosowania się do niniejszego statutu oraz regulaminów.

§ 19. Członkowie rzeczywiści, dożywotni i honorowi mają prawo:
a) brania udziału w zebraniach Stowarzyszenia z głosem decydującym,
b) wyboru do wszystkich organów Stowarzyszenia,
c) korzystania z wszelkich urządzeń Stowarzyszenia w granicach obowiązujących regulaminów,
d) żądania zwołania Nadzorczego Walnego Zebrania.

§ 20. Członkowie wspierający mają prawo:
a) brania udziału w zebraniach Stowarzyszenia z głosem doradczym,
b) korzystania z wszelkich urządzeń Stowarzyszenia narówni z członkami rzeczywistymi, dożywotnimi i honorowymi.

§ 21. Każdy członek Stowarzyszenia otrzymuje legitymację, opatrzoną fotografią, własnym podpisem, podpisem prezesa i sekretarza oraz pieczęcią Stowarzyszenia. Jest ona dowodem uprawniającym do korzystania z ulg i praw służącym członkom Stowarzyszenia. Każdy członek ma prawo noszenia odznaki z godłem Stowarzyszenia.

§ 22. Każdy członek ma prawo wnieść pod obrady Zarządu i Walnego Zebrania wnioski dotyczące wszystkich praw Stowarzyszenia. Na wnioski złożone Zarządowi na piśmie udziela Zarząd odpowiedzi również pisemnej. Wnioski przedstawione pod obrady Walnego Zebrania winny być składane na piśmie nie później niż 20 dni przed terminem Zebrania.

V. Fundusze.

§ 23. Dochody Stowarzyszenia tworzą się z:
a) składek członkowskich i wpisowego,
b) opłat od gości i członków za wykłady, odczyty, pokazy, zebrania towarzyskie, wycieczki, korzystania ze zbiorów i przyrządów itp.,
c) wydawnictw,
d) darowizn, zapisów i subwencji,
e) odsetek od kapitałów,
f) różnych nieprzewidzianych źródeł.

§ 24. Rokiem gospodarczym jest rok kalendarzowy.

VI. Władze Stowarzyszenia.

§ 26. Walne Zebranie jest najwyższą władzą Stowarzyszenia.

§ 27. Walne Zebrania są prawomocne w pierwszym terminie przy obecności przynajmniej połowy członków, upoważnionych do głosowania. W razie braku quorum odbywa się następne Zebranie 15 minut później w tym samym miejscu, ważne bez względu na ilość obecnych członków.

§ 28. Walne Zebranie wybiera spośród obecnych przewodniczącego, który powołuje dwóch asesorów oraz sekretarza.

§ 29. Z przebiegu obrad Walnego Zebrania spisuje się protokół, który winien być podpisany przez przewodniczącego i sekretarza.

§ 30. Walne Zebrania są zwyczajne i nadzwyczajne.

§ 31. Do kompetencji Walnego Zebrania należy:
a) imienny wybór członków Zarządu, Komisji Rewizyjnej, Komisji Rozjemczej i Komisji Kwalifikacyjnej,
b) przyjmowanie do wiadomości sprawozdań Zarządu i Komisji Rewizyjnej oraz udzielenie absolutorium Zarządowi,
c) ustalenie wpisowego i składek członkowskich,
d) decyzja w sprawie wniosków Zarządu i członków,
e) zatwierdzenie budżetu na rok następny,
f) dysponowanie majątkiem Stowarzyszenia i zaciąganie zobowiązań,
g) mianowanie członków honorowych (większością 3/4 głosów),
h) zmiana statutu,
i) decydowanie o utracie członkowstwa w myśl postanowień § 17 punkt d,
j) rozwiązanie Stowarzyszenia na podstawie uchwały powziętej 3/4 głosów.

§ 32. Zwyczajne lub Nadzwyczajne Walne Zebrania odbywają się w pierwszym kwartale roku kalendarzowego. O terminie zwyczajnego lub nadzwyczajnego Walnego Zebrania zawiadamia członków Zarząd pisemnie lub przez ogłoszenie w prasie miejscowej najmniej na 14 dni naprzód z wyłuszczeniem porządku obrad.

§ 33. Uchwały Walnego Zebrania zapadają zwykłą większością głosów za wyjątkiem uchwał dotyczących zmiany statutu, obciążenia, kupna lub sprzedaży nieruchomości dla których wymagana jest większość 2/3 ogólnej ilości głosów. Mianowanie członków honorowych i rozwiązanie Stowarzyszenia wymaga większości 3/4 ogólnej ilości głosów. W wypadku równości głosów, rozstrzyga głos przewodniczącego.

§ 34. Nadzwyczajne Walne Zebranie zwołuje Zarząd:
a) z inicjatywy własnej,
b) na wniosek Komisji Rewizyjnej,
c) na żądanie 2/5 części ogółu członków uprawnionych do głosowania z podaniem porządku zwołania Walnego Zebrania. Zwołanie Walnego Zebrania w tym wypadku musi nastąpić nie później niż 6 tygodni, licząc od daty doręczenia Zarządowi tego żądania,
d) o terminie i porządku obrad Nadzwyczajnego Walnego Zebrania Zarząd Stowarzyszenia zawiadamia członków trybem ustalonym w § 32 niniejszego statutu.

VII. Władza Wykonawcza.

§ 35. Władzą wykonawczą Stowarzyszenia jest Zarząd, wybrany przez Walne Zebranie a składający się z prezesa, wiceprezesa, sekretarza, skarbnika, bibliotekarza i gospodarza. Wybór prezesa odbywa się w osobnym głosowaniu.

§ 36. Zarząd jest wykonawcą uchwał Walnego Zebrania i stoi na straży przestrzegania postanowień niniejszego statutu i regulaminów.

§ 37. Zarząd kieruje się regulaminem wewnętrznym, który sam uchwala. W posiedzeniach Zarządu mogą brać udział z głosem doradczym członkowie Komisji Rewizyjnej, kierownicy sekcyj i zaproszeni goście. Trzykrotna z rzędu nie usprawiedliwiona nieobecność członka Zarządu na posiedzeniach powoduje utratę mandatu. W razie ustąpienia któregokolwiek z członków Zarządu, Za-

rząd ma prawo uzupełnienia swego składu przez kooptację. Jedynie w razie ustąpienia prezesa lub jednoczesnego ustąpienia 5 członków Zarządu, musi być Nadzwyczajne Walne Zebranie celem dokonania nowych względnie uzupełniających wyborów. Zarząd może funkcje wzgl. kompetencje członków Zarządu z wyjątkiem prezesa rozdzielić odmiennie od reguły (wyboru) Walnego Zebrania. Zarząd może spowodować utratę mandatu w razie nie należytego lub opieszałego sprawowania urzędu przez któregokolwiek członka Zarządu. Uchwały zapadają zwykłą większością głosów przy obecności przynajmniej pięciu członków Zarządu.

§ 38. Do kompetencji Zarządu należy:

a) reprezentacja Stowarzyszenia na zewnątrz,
b) dysponowanie funduszami w granicach budżetu oraz prowadzenie ksiąg rachunkowych i inwentarza,
c) układanie sprawozdań rocznych i preliminarza budżetowego dla Walnego Zebrania,
d) przyjmowanie członków rzeczywistych, dożywotnich i wspierających, przedstawienie Walnemu Zebraniu kandydatów na członków honorowych oraz wykreślenie członków w myśl § 17,
e) zwoływanie walnych zebrań według postanowień bliżej określonych w §§ 32 i 34,
f) wydawanie regulaminów wewnętrznych,
g) utworzenie sekcji i zatwierdzenie regulaminów,
h) decydowanie w wszelkich sprawach Stowarzyszenia nie zastrzeżonych Walnemu Zebraniu.

§ 39. Kompetencje poszczególnych członków Zarządu są następujące:

a) prezes reprezentuje Stowarzyszenie na zewnątrz, przewodniczy na wszystkich zebraniach za wyjątkiem walnych zebrań,
b) prezes ma główny nadzór nad działalnością Zarządu i całego Stowarzyszenia,
c) wiceprezes zastępuje prezesa i zajmuje się sprawami organizacyjno-administracyjnymi,
d) sekretarz załatwia korespondencję, przygotowuje materiał na Zebranie, z których sporządza protokoły, zawiaduje aktami i prowadzi referat osobowy członków,
e) skarbnik zawiaduje funduszami Stowarzyszenia oraz ustala budżet i bilans Stowarzyszenia,
f) bibliotekarz zawiaduje biblioteką i czytelnią Stowarzyszenia,
g) gospodarz prowadzi spis inwentarza i urządzeń Stowarzyszenia i redaguje kronikę Stowarzyszenia.

§ 40. Prezes wraz z sekretarzem podpisują w imieniu Stowarzyszenia wszelką korespondencję i dokumenty. Natomiast zobowiązania pieniężne ze skarbnikiem lub z wysuniętym przez Zarząd członkiem Zarządu.

VIII. Komisja Rewizyjna.

§ 41. Komisja Rewizyjna wybierana przez Walne Zebranie składa się z przewodniczącego i dwóch członków. Walne Zebranie wybiera również trzech zastępców, którzy chodzą do Komisji Rewizyjnej w razie nieobecności jej stałych członków. Komisja Rewizyjna ma za zadanie kontrolę całokształtu działalności Zarządu, a w szczególności sprawdza księgi kasowe i ewidencje czonków. Protokoły z dokonanych rewizji winny być podpisane co najmniej przez przewodniczącego i dwóch rewidujących. Z wyniku każdorazowej rewizji przesyła Komisja Rewizyjna w ciągu siedmiu dni odpis protokołu Zarządowi do wiadomości. Na Walnych Zebraniach przewodniczący Komisji Rewizyjnej zdaje sprawę z działalności Komisji Rewizyjnej oraz stawia wniosek w sprawie udzielenia absolutorium Zarządowi.

IX. Komisja Rozjemcza.

§ 42. Komisja Rozjemcza jest powołaną do rozpatrywania zatargów powstałych między członkami na tle działalności w Stowarzyszeniu. Komisja Rozjemcza składa się z 3 członków, którzy wybierają z pośród siebie przewodniczącego. Orzeczenia Komisji Rozjemczej są prawomocne przy obecności pełnego kompletu. Uchwały zapadają większością głosów. Orzeczenia Komisji Rozjemczej są ostateczne i nie zaskarżalne. W razie ustąpienia któregokolwiek z członków Komisji Rozjemczej przewodniczący ma prawo dokooptowania dalszego członka. W razie ustąpienia przewodniczącego lub jednoczesnego ustąpienia całego kompletu Komisji Rozjemczej zwołane być musi Walne Zebranie dla dokonania nowego wyboru. Komisja Rozjemcza działa na podstawie regulaminu uchwalonego przez Zarząd Stowarzyszenia.

X. Komisja Kwalifikacyjna.

§ 43. Komisja Kwalifikacyjna jest powołana do wydawania ocen o pracach członków z artystycznego punktu widzenia. Komisja Kwalifikacyjna składa się z 5 członków, którzy wybierają z pośród siebie przewodniczącego. Orzeczenia Komisji Kwalifikacyjnej są prawomocne przy obecności pełnego kompletu. Uchwały zapadają większością głosów. Walne Zebranie wybiera oprócz stałych członków Komisji Kwalifikacyjnej również i zastępców. W razie nieobecności lub ustąpienia stałego członka Komisji Kwalifikacyjnej w jego miejsce wchodzi automatycznie zastępca, który nabiera pełni praw członka stałego. Na wypadek ustąpienia przewodniczącego lub całego kompletu zwołane być musi Walne Zebranie dla dokonania nowego wyboru.

XI. Sekcje.

§ 44. Stowarzyszenie tworzy sekcje dla urzeczywistnienia poszczególnych swych zadań:

a) sekcje powstać mogą z inicjatywy niemniej jak 5 za zgodą Zarządu Stowarzyszenia.
b) sekcja kieruje się w swej działalności regulaminem uchwalonym przez Zarząd Stowarzyszenia na wniosek sekcji,
c) sekcje posiadają własne kierownictwo wybrane na ich zebraniu, sekcje nakładać mogą na swych członków dodatkowe opłaty, które mogą być użytkowane wyłącznie na cele odnośnej sekcji. Uchwała powodująca obciążenie członków sekcji jest prawomocna z chwilą jej zatwierdzenia przez Zarząd Stowarzyszenia,
e) Zarząd Stowarzyszenia sprawuje kontrolę nad działalnością sekcyj, posiada prawo zawieszania ich uchwał i podejmowania decyzji o ich rozwiązaniu.

§ 45. Statut niniejszy może być zmieniony przez Walne Zebranie z zachowaniem postanowień zawartych w §§ 27 i 33.

§ 46. Rozwiązanie Stowarzyszenia nastąpić może na mocy w tym celu specjalnie zwołanego Walnego Zebrania z zachowaniem postanowień zawartych w §§ 27 i 33. Walne Zebranie zadecyduje o losie pozostałego majątku i wybierze Komisję Likwidacyjną, która przeprowadzi czynności likwidacyjne.

W razie rozwiązania Stowarzyszenia przez władze pozostały majątek ma być przeznaczony stowarzyszeniom pokrewnym.

Na mocy decyzji Wojewody Poznańskiego z dnia 13 września 1946 r. Nr SPP. II—I/175/46, wydanej na podstawie art. 21 Prawa o stowarzyszeniach z dn. 27 października 1932 r. (Dz. U. R. P. Nr 94, poz. 808) wpisano do rejestru stowarzyszeń i związków Poznańskiego Urzędu Wojewódzkiego pod Nr 13 stowarzyszenie pod nazwą STOWARZYSZENIE MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFII W POZNANIU.

Poznań, dnia 19 września 1946 r

Za Wojewodę
(—) Dr Pluciński
Naczelnik Wydziału Społeczno-Politycznego

STATUT

Stowarzyszenia „Polski Związek Artystów Fotografów"

§ 1.

Stowarzyszenie nosi nazwę „Polski Związek Artystów Fotografów".

§ 2.

Terenem działalności Stowarzyszenia jest Rzeczpospolita Polska, zaś siedzibą Stowarzyszenia jest Warszawa.

§ 3.

Celem Stowarzyszenia jest zebranie i zorganizowanie fotografów artystów, pracujących na polu fotografii artystycznej, dla należytego i skoordynowanego działania przy urządzaniu wystaw, wydawaniu czasopism poświęconych fotografii artystycznej, reprezentacji fotografii artystycznej w kraju i zagranicą, współdziałanie przy wydawaniu dzieł natury naukowej, kulturalnej i artystycznej w ich ilustracyjnej części, popieranie istniejących i powstających towarzystw i kół miłośników fotografii oraz ochrona praw autorskich fotografów-artystów zwanych fotografikami.

§ 4.

Członkowie Związku mogą wykonywać wszelkie prace z dziedziny fotografii artystycznej (fotografiki) na prawach wolnych zawodów artystycznych.

§ 5.

Na fundusze składać się będą:
1. Dochody stałe-wpisowe i składki miesięczne członków.
2. Dochody niestałe, jak dotacje, darowizny, dochody z imprez, wystaw itp.

§ 6.

Członkiem Związku może zostać każdy fotograf, obywatel polski, który wykaże się następującymi kwalifikacjami:

przedstawi 20 prac własnych w zakresie fotografii artystycznej, które zostaną uznane za wystarczające przez Komisję Kwalifikacyjną.

§ 7.

Ubiegający się o przyjęcie na członka Stowarzyszenia składa deklarację popartą podpisami dwóch członków Stowarzyszenia wraz z wpisowym. O przyjęciu członka decyduje Zarząd większością 2/3 głosów.

§ 8.

Członkowie płacą wpisowe i składkę miesięczną w wysokości ustalonej przez Walne Zgromadzenie Członków.

§ 9.

Utrata członkowstwa następuje: przez wykreślenie członka z listy członków na skutek:
a) decyzji Zarządu za czyn powodujący skazanie wyrokiem prawomocnym Sądu Państwowego,
b) własnego żądania,
c) uchwały Zarządu wobec zalegania w opłacie składek członkowskich za jeden rok,
d) decyzji Walnego Zgromadzenia z wniosku Zarządu.

§ 10.

Władzami Stowarzyszenia są:
Zarząd,
Walne Zgromadzenie Zwyczajne i Nadzwyczajne,
Komisja Rewizyjna,
Sąd Honorowy,
Komisja Kwalifikacyjna (Jury).

§ 11.

Zarząd wybierany jest przez Walne Zgromadzenie i składa się z Prezesa, Wiceprezesa, Sekretarza i dwóch członków.

§ 12.

Zarząd reprezentuje Stowarzyszenie na zewnątrz i jest władzą wykonawczą Stowarzyszenia. Uchwały Zarządu zapadają zwykłą większością głosów przy udziale co najmniej 3 członków Zarządu. W razie ustąpienia któregokolwiek z członków Zarządu, Zarząd sam dokooptowuje z członków Stowarzyszenia osobę na miejsce ustępującego członka Zarządu. W wypadku ustąpienia Prezesa zostaje zwołane Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie przez Wiceprezesa. Zarząd zaciąga zobowiązania w imieniu Stowarzyszenia.

Prezes lub Wiceprezes wraz ze skarbnikiem, względnie z wysuniętym przez Zarząd członkiem Zarządu podpisuje czeki, weksle i inne dokumenty przy zaciąganiu zobowiązań przez Stowarzyszenie. Zwykłe listy i korespondencję podpisuje Prezes lub Wiceprezes.

§ 13.

Zwyczajne Walne Zgromadzenia odbywają się w pierwszym kwartale roku kalendarzowego. O terminie Zwyczajnego Walnego Zgromadzenia zawiadamia członków Zarząd pisemnie lub przez ogłoszenia w prasie, najmniej na 14 dni naprzód z wyłuszczeniem przedmiotu obrad.

§ 14.

Walne Zgromadzenie Zwyczajne jest zwoływane celem:
1. Wyboru członków Zarządu, Komisji Rewizyjnej, Sądu Honorowego i Komisji Kwalifikacyjnej.
2. Wysłuchania sprawozdania ustępującego Zarządu.
3. Wysłuchania sprawozdania Komisji Rewizyjnej.
4. Ustalenia budżetu na rok następny.
5. Zmiany lub uzupełnienia Statutu przy uchwale większości 2/3 głosów członków obecnych.
6. Rozpoznania spraw członków z wniosku Zarządu.
7. Ustalenia wpisowego i składki członkowskiej.
8. Rozwiązania Stowarzyszenia uchwałą powziętą większością 3/4 członków obecnych na Zebraniu.

§ 15.

Wszystkie inne uchwały Walnego Zgromadzenia zapadają zwykłą większością głosów.

§ 16.

Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie zwołuje Zarząd na wniosek co najmniej 2/5 członków złożony na piśmie do Zarządu. Zwołanie następuje w trybie przewidzianym dla Zwyczajnego Walnego Zgromadzenia.

§ 17.

Komisja Rewizyjna składa się: z trzech członków, Przewodniczącego i dwóch zastępców i ma na celu kontrolę całokształtu działalności Zarządu, sprawdzanie ksiąg kasowych i złożenie sprawozdania na Walnym Zgromadzeniu Członków.

§ 18.

Sąd Honorowy składa się z trzech członków wybranych na Walnym Zgromadzeniu i rozpoznaje sprawy pomiędzy członkami Stowarzyszenia.

§ 19.

Od wyroku Sądu Honorowego może każdy członek odwołać się do Walnego Zgromadzenia za pośrednictwem Zarządu, który odpowiedni wniosek składa Walnemu Zgromadzeniu do rozpoznania.

§ 20.

Komisja Kwalifikacyjna składa się z pięciu członków powołanych przez Walne Zgromadzenie, a celem jej jest wydanie opinii w sprawie wniesionej w § 5 punkt a oraz oceny o pracach członków Stowarzyszenia.

Wybrani przez Walne Zgromadzenie członkowie Komisji Kwalifikacyjnej sami wybierają spośród siebie Przewodniczącego.

§ 21.

Rozwiązanie Stowarzyszenia i rozporządzenie jego majątkiem może nastąpić jedynie na mocy w tym celu zwołanego Walnego Zgromadzenia. Zgromadzenie to wybierze Komisję Likwidacyjną i wskaże jak rozporządzić majątkiem Stowarzyszenia. Komisja Likwidacyjna przeprowadzi formalności likwidacyjne.

Na mocy decyzji Prezydenta m. st. Warszawy z dnia 10 lutego 1947 r. L. dz. 01-412/47 wydanej na podstawie art. 21 Prawa o Stowarzyszeniach z dnia 27 października 1932 r. (Dz. Ust. R. P. Nr. 94, poz. 808) wpisano do Rejestru Stowarzyszeń i Związków pod Nr. 162 Stowarzyszenie pod nazwą „Polski Związek Artystów Fotografów w Warszawie".

Za Prezydenta m. st. Warszawy

(—) Roman Kochański

Naczelnik Wydziału Organizacji Społecznych.

Za zgodność odpisu: L. Sempoliński.

Listy do Redakcji

Od Redakcji: Otrzymaliśmy list ze Związku Czechosłowackich Stowarzyszeń Fotoamatorów, którego treść przetłumaczoną podajemy w całości z uwagi na jej charakter ogólny i jako zapowiedź współpracy polsko-czeskiej na niwie fotografiki.

Szanowni Przyjaciele!

Zostaliśmy powiadomieni przez jednego z fotografów z Tarnowa o istnieniu Waszej instytucji a w chęci ponownego nawiązania zerwanego przyjacielskiego kontaktu długotrwałą wojną, która miała tak tragiczne następstwa dla obu naszych narodów i dla rozwoju ich kulturalnych poczynań, pozwalamy sobie obecnie zwrócić się do Was z prośbą o informacje o dzisiejszym stanie polskiej fotografii amatorskiej, z którą radzibyśmy pozostawać w trwałym, przyjacielskim kontakcie i pragnęlibyśmy wymieniać zdobycze, czasopisma i publikacje z dziedziny fotografii. Dowiedzieliśmy się, że wydajecie już także czasopismo fotograficzne „Świat Fotografii" i bylibyśmy Wam bardzo wdzięczni, gdybyście się zgodzili na wymianę za nasze pokrewne czasopismo „Czechosłowacka Fotografia", które od ubiegłego roku wydajemy zamiast zwiniętego, przedwojennego „Fotograficznego Przeglądu". Jednocześnie wysyłamy pocztą kilka numerów i jesteśmy bardzo ciekawi jak się Wam będą podobały. Czechosłowacka amatorska fotografia dokonała przed, a zwłaszcza po wojnie wielkich przemian, które są wynikiem śledzenia nowych jej zadań w związku z potrzebami narodu i państwa a oficjalnym potwierdzeniem jej doniosłego znaczenia w propagandzie, zwłaszcza zagranicznej, jest opieka jaką otacza ministerstwo informacji nad organizacją foto-amatorów, jakim jest Związek czechosłowackich klubów fotografów amatorów w Pradze. Przy poparciu tego ministerstwa jakoteż ministerstwa spraw zagranicznych obesłaliśmy w ciągu ubiegłego roku szereg międzynarodowych wystaw, usiłując nawiązać do dawnej naszej tradycji, znanej już przed wojną zagranicą i wierzymy, że i prace Waszych fotografów amatorów przenikną rychło na wystawy zagraniczne, aby tam głosić dawną, tak sławną, piękną i dobrą opinię polskiej fotografii amatorskiej.

Drodzy Przyjaciele, łączymy się dziś z Wami w życzeniu wielkich sukcesów Waszej przyszłej pracy i cieszymy się nadzieją, że nam wkrótce podacie radosne wiadomości o Waszych sprawach.

Łączymy przyjacielskie ukłony i serdeczne pozdrowienia

za Związek

czechosłowackich klubów fotografów amatorów

(dwa podpisy nieczytelne)

*

Doceniając konieczność ujęcia w ramy organizacji zawodowej całego szeregu artystów-fotografów (fotografików), został niedawno zalegalizowany Polski Związek Artystów Fotografów z siedzibą w Warszawie.

Myśl powołania do życia organizacji w formie związku, została uzasadniona przez prof. J. Bułhaka i L. Sempolińskiego, na zebraniu organizacyjnym w dniu 10 lutego 1946 r., przy udziale członków-założycieli: prof. M. Dederko, Janusza Bułhaka, J. Mierzeckiej, art. mal. J. Podoskiego, Z. Chomentowskiej, dr. T. Przypkowskiego, dyr. Z. Pękosławskiego, B. Dorysa, dr. J. Sunderlanda, art. mal. A. Łyżwańskiego, E. Hartwiga, K. Lelewicza, J. Krajewskiego, dyr. H. Krawczyka, E. Falkowskiego.

Do tymczasowego Zarządu zostali wybrani: Prezes — prof. Jan Bułhak, v-prezes — Z. Pękosławski, członkowie zarządu — H. Krawczyk, E. Falkowski i L. Sempoliński.

Formalności statutowe i legalizacji Związku, opóźniły o cały rok rozpoczęcie działalności, tak, że dopiero teraz Zarząd przystępuje do spraw organizacyjnych.

Celem stowarzyszenia jest zorganizowanie wszystkich artystów-fotografów dla utrzymania i podniesienia poziomu, tej tak ważnej a niestety mało docenianej dziedziny sztuki, współpraca z wydawnictwami, propagowanie i popieranie towarzystw i kółek fotograficznych, reprezentacja polskiej sztuki fotograficznej w kraju i zagranicą, ochrona praw autorskich itd.

Członkiem Związku może zostać każdy fotograf-artysta, po nadesłaniu 20 prac własnych dla przedstawienia Komisji Kwalifikacyjnej, która uzna ich poziom za dostateczny pod względem artystycznym. Zwolnieni od składania prac są jedynie b. członkowie fotoklubów (uchwała Zebrania Organizacyjnego).

Przyjmuje zgłoszenia i udziela informacji Sekretariat Polskiego Związku Artystów Fotografów w Warszawie, ul. Walecznych nr 27, m. 9.

(Jan Bułhak) Prezes P. Z. A. F.

LIST DO REDAKCJI

Szanowny Panie Redaktorze! Proszę uprzejmie o umieszczenie w „Świecie Fotografii" poniższych moich uwag w sprawie coraz częściej nadużywanej nazwy „fotografiki", której byłem w swoim czasie autorem. Z tytułu tego ojcostwa czuję potrzebę wyżalenia się przed Panem, że to moje nieletnie, niespełna 16 lat liczące dziecko, jest prowadzone na manowce przez różnych niepowołanych opiekunów. Obawiam się, że dziecko nie będzie w końcu wiedziało, jak się naprawdę nazywa.

Ustalając termin „fotografika" we wstępie mojej książki o podobnym tytule w r. 1936-ym, rozumiałem pod nim fotografię artystyczną, poddaną zasadom kompozycji plastycznej i mającą cele bezinteresowne, wyłącznie emocjonalne. Dałem jasny wyraz intencji oddzielenia przy pomocy tej nazwy fotografii artystycznej od wszelakiej innej, poświęconej celom pozaartystycznym, więc — od fotografii zabawkowej, rzemieślniczej lub naukowej. Nie kwalifikowałem wyższości ani niższości nie odbierałem nic tym bardzo szacownym i potrzebnym gałęziom fotografii — szukałem tylko dystansu i odróżnienia.

Niestety — nowa nazwa „fotografiki" podobała się także ludziom mniej wnikliwym, u których słowo wyprzedza myśl i ci zaczęli używać tego słowa bez zastanowienia i bez rozróżnienia, mówiąc i pisząc „fotografika amatorska", fotografika zawodowa", „fotografika prasowa". Wbrew moim wyraźnym intencjom zastąpili wyraz „fotografia" wyrazem — „fotografika". Zrobili krok do jej dewaluacji.

Ostatnio — szczyt braku zastanowienia został osiągnięty przez komunikat „Liceum Fotografiki T. U. R." w Gdyni (patrz str. 22 nr 3 Świata Fotografii). Program tego liceum nie może się zdecydować, co ma być przedmiotem jego nauczania i lawiruje bezradnie między obydwoma terminami — raz ma to być „fotografika" po prostu (wiersz 14 od dołu, drugi raz — „fotografika". artystyczna (!! — wiersz 18 od dołu). Podobną chwiejność ujawnia „program wykładów" (wiersze 4 i 5 od dołu) zapowiadając „teorię fotografii", ale za to „laboratorium fotografiki", co wygląda tak, jak gdyby nauczanie teoretyczne dotyczyło innego przedmiotu, niepraktyczne.

Fotograficzna wieża Babel, erygowana w Gdyni przez Liceum Fotografiki ma tę dobrą stronę, że doprowadza chaotyczność wysłowienia do absurdu i dzięki temu

zwróci może uwagę na konieczność przestrzegania ustalonej terminologii. Fotografia — to jest całość umiejętności i rękodzieło fotografującego, fotografika zaś, czyli fotografia artystyczna, jest częścią, gałęzią, odnogą tej umiejętności i tego rękodzieła, poddaną wymaganiom dobrego smaku czyli artyzmu.

Stąd wniosek nieuchronny, że powiedzenie „fotografika artystyczna" jest nonsensem, przypominającym „masło maślane".

Stąd wniosek drugi, że nie należy używać wszędzie słowa „fotografika", gdyż wtenczas stanie się niepotrzebnym wyraz „fotografia" i będziemy równie mądrzy, jak przed wynalezieniem fotografiki.

A ci, dla których te proste i wyraźne rozróżnienia są jeszcze nieuchwytne, uczyniliby najlepiej, gdyby zechcieli zapomnieć o istnieniu niezrozumiałego dla nich terminu „fotografika" i poprzestać na posługiwaniu się po staremu — dawną nazwą „fotografii" mającą za sobą stuletnią już tradycję. Mogą obyć się bez fotografiki tak samo jak fotografika obędzie się bez nich.

Proszę przyjąć, Panie Redaktorze, wyrazy szacunku i poważania *Jan Bułhak*

Kącik techniczny

INSP. JERZY HUTKA

BUDUJEMY WŁASNY POWIĘKSZALNIK

Od dobrego powiększalnika wymagamy przede wszystkim, żeby równomiernie oświetlał całą płaszczyznę powiększenia, bez smug i różnic w naświetleniu od środka ku brzegom. Wobec tego wymagania ustąpić muszą wszelkie inne względy, a że nie łatwo je spełnić, o tym świadczy fakt, że większość prób zbudowania powiększalnika własnymi siłami rozbija się właśnie o niedostateczne rozwiązanie tego właśnie zadania. Fabryki sprzętu fotograficznego pokonują to zadanie przez zastosowanie kondensora albo tzw. zwierciadła parabolicznego. Oba rozwiązania są dla amatora rzemiosł dość trudne. Zastosowanie kondensora posiada jeszcze tę nieprzyjemną właściwość, że zwiększa kontrasty i „wyciąga" najdrobniejsze nawet zadraśnięcia i pyłki w emulsji, co może niejednokrotnie zupełnie obrzydzić wykańczanie powiększeń.

Najpraktyczniejszym w użyciu i często niezastąpionym okazał się powiększalnik pionowy. Od takiego powiększalnika wymagamy dodatkowo, żeby nie drgał podczas naświetlania. Konstrukcja jego musi być sztywna i absolutnie wolna od szkodliwych drgań. Zwiększa to niepomiernie trudności w wykonaniu takiego sprzętu. Powiedzmy otwarcie: nie każdego stać na pokonanie trudności technicznych z tym związanych.

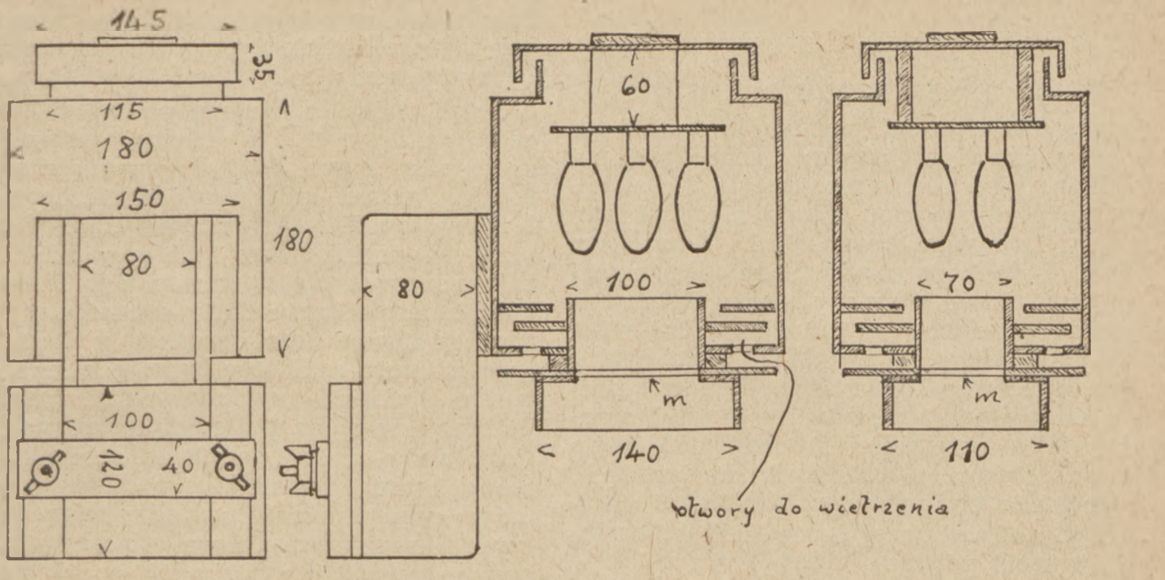
Kto zatem nie ufa zbytnio swojemu przysposobieniu rzemieślniczemu zrobi lepiej gdy zbuduje powiększalnik poziomy. Łatwość jego wykonania okupi pewnymi niewygodami w ciemni (przypinanie papieru światłoczułego na ekranie szpilkami w oznaczonym miejscu przy niedostatecznym oświetleniu), ale wynik jego pracy nie powinien się różnić niczym od wyników pracy posiadacza aparatu pionowego. Istnieje nawet jeszcze prostszy typ powiększalnika poziomego od tego, który został ogłoszony w ostatnim numerze „Świata Fotografii". Opis jego budowy znajduje się w podręczniku fotografii Niemczyńskiego. Powiększalnik ten pracuje na zasadzie światła odbitego. Do jego sporządzenia potrzebujemy tylko solidnego pudła odpowiednich rozmiarów, dwóch żarówek z oprawkami, no i naszego aparatu jako przystawki. W praktyce daje idealnie oświetloną płaszczyznę rzutową. Można tylko zalecić wbudowanie wietrzenia tej samej konstrukcji, co w aparacie do powiększeń poniżej opisanym. Autor niniejszego sam pracował takim powiększalnikiem przez szereg lat z najlepszym wynikiem.

Fotografik spędzający swe wolne chwile w ciemni, dążyć będzie zawsze do posiadania powiększalnika pionowego, jako wygodniejszego w pracy. Dotychczasowe opisy budowy dają jednak (jeśli chodzi o oświetlenie) rozwiązania, które nie mogą zadowolić nawet przeciętnego wymagania. Powiększenia wykazują nierówne naświetlenie od środka ku brzegom, mimo stosowania nawet kilku matówek.

W poszukiwaniu za równomiernym oświetleniem bezpośrednim bez uciekania się do stosowania kondensora, doszedł autor niniejszego do świetlenia, które można by nazwać płaszczyznowym. Aparat oświetleniowy w powiększalniku składa się z sześciu żarówek tzw. świecowych (25 albo 40 wat każda), najlepiej matowych, uszeregowanych dwa razy po trzy (rys. 2 i 3). Odstępy oprawek wynoszą 40 mm. Oprawki montujemy na kawałku dykty wymiarów 100 × 120 mm. Całość połączona jest z wiekiem do zdejmowania za pomocą grubszych deseczek rozmiarów 60 × 60 mm. Łączymy z prądem w ten sposób, że z każdej oprawki łączymy jeden drucik (razem sześć) z jednym przewodnikiem prądu, a drugie sześć drucików (z każdej oprawki po jednym) z drugim przewodnikiem. Wygodnie jest doprowadzić to połączenie do dwoch gniazdek radiowych, umieszczonych w wieku w odległości 20 mm od siebie, tak aby można było wetknąć zwykłą wtyczkę jak do kontaktu. Dlatego właśnie nalepiony jest na wieku kawałek dykty (50×60 mm), aby wieko w tym miejscu wzmocnić. Sznur doprowadzający prąd otrzymuje dwie wtyczki: jednę do kontaktu, drugą do powiększalnika. Na sznurze umieszczamy jeszcze wyłącznik, taki jak przy żelazkach. Pod żadnym pozorem nie wolno umieszczać wyłącznika na powiększalniku albo na jego podstawce, ponieważ powoduje to wstrząsy przy załączaniu i wyłączaniu światła, które przy krótkich ekspozycjach mogą zupełnie zepsuć powiększenie.

Pudło powiększalnika ma rozmiary 180×200 mm. Podstawowym materiałem do budowy jest 5 milimetrowa dykta. Boczne ściany pudła dobrze jest łączyć na zęby. Łączenia smarować klejem stolarskim i wbijać cienkie gwoździe. Pudło można sporządzić bez wietrzenia przez co konstrukcja bardzo się upraszcza. Poważny fotografik zada sobie jednak tyle trudu i sporządzi wietrzenie uwidocznione w przekrojach (rys. 2 i 3). Sprządzenie górnej części nie przedstawia żadnych trudności. W deseczce zamykającej pudło od góry wycinamy otwór prostokątny wielkości 115×135 mm i zaopatrujemy go w rodzaj kominka wysokości 30 mm. Wieczko jest płaskim pudełkiem o rozmiarach zewnętrznych 145×165×35 mm bez dna. Aparat oświetleniowy wchodzi z małym luzem poprzez kominek do środka pudła a wieczko powinno nakryć kominek tak jak to jest uwidocznione na przekrojach. Pomiędzy ściankami powinna istnieć przestrzeń 10 mm dla przepuszczenia prądu ciepłego powietrza. Osiągamy to przez wklejenie klocków grubości 10 mm w rogach wieczka po dwa na ściankach bocznych i po jednym na górnej ściance.

Dolną część wietrzenia wykonujemy jak następuje. W dykcie zamykającej pudło od dołu wycinamy otwór wielkości 70×100 mm i wiercimy dość gęsto, ale tak, żeby denka zbytnio nie osłabić, otwory 10 mm średnicy naokoło otworu w równej odległości od obu krawędzi. W otworze środkowym montujemy za pomocą kleju i gwoździków kominek wysoki na 55 mm ale tak, żeby wystawał dołem na 10 mm. Całość wzmacniamy klockami o przekroju 10×10 mm, które wklejamy naokoło wystającej części kominka. Klocki nie powinny zakrywać otworków do wietrzenia. Na górnej części kominka umieszczamy w odpowiedniej wysokości dyktę o rozmiarach 150×170 mm z otworem 70×100 mm w środku. Zanim przymocujemy dolną część do pudła na stałe, umieszczamy w nim dobrze dopasowaną ściankę z otworem w środku wielkości 90×120 mm. Po zmontowaniu całości powinna pomiędzy ściankami istnieć przestrzeń 10 mm szerokości dla przepuszczenia prądu zimnego powietrza od dołu (rys. 2 i 3). Jeszcze przed montowaniem całości malujemy wnętrze pudła w miejscu pomieszczenia aparatu oświetleniowego farbą klejową na biało, a wszystkie przestrzenie między ściankami tworzącymi kanaliki dla przewiewu na czarno. Farba klejowa powinna zawierać tylko tyle kleju, aby się nie ścierała. Dla pochwycenia słabych odblasków mogących się jeszcze wydostać poprzez otworki do wietrzenia od dołu umieszczamy dyktę rozmiarów 170×190 mm z otworem



rys. 1. rys. 2. rys. 3.

70×100 mm w środku. Na niej dopiero umieszczamy śrubami do drzewa płaskie pudełko bez dna o rozmiarach 110×140×40 mm. Ma ono w górnej części również otwór 70×100 mm. Pomiędzy tym pudełkiem a deseczką służącą do chwytania odblasków umieszczamy matówkę nieco większą niż otwór (na rys. oznaczona m). Wystarczy wyłupać dwie warstwy dykty brzegiem otworu, aby się matówka zmieściła. To ostatnie pudełko powinno rozmiarami być dostosowane do wielkości aparatu, którego chcemy użyć jako przystawki. W tym wypadku zmieści się w nim wygodnie aparat kliszowy 6×9. Aparat przytwierdzamy najprostszym sposobem sznurkami przeciągniętymi przez boczne ścianki pudełka. Pomysłowsi sporządzą oczywiście ze śrub i płaskich kawałków mosiądzu odpowiednie umocowanie.

Konstrukcja uwidoczniona na rysunku 1 (widok od tyłu) i rys. 2 (widok z boku) służy do umocowania całości na prowadnicy. Na mocnej podstawce rozmiarów 400 × 400 mm przymocowujemy za pomocą śrub do drzewa prowadnicę. Jest to deska (najlepiej z twardego drzewa) grubości 155 mm, a szerokości 100 mm, długości około 1 metra. Dla usztywnienia łączymy górę prowadnicy z przeciwległym rogiem podstawki za pomocą poprzeczki. Łączenia wykonać z grubszej blachy żelaznej i śrub do drzewa. Można wykonać dwie poprzeczki, ale jedna powinna wystarczyć. Konstrukcja ta umożliwiająca przesuwanie powiększalnika po prowadnicy w górę i w dół i umieszczenie go w odpowiedniej wysokości składa się z deseczki rozmiarów 100×150 mm, na której umocowane są dwie deseczki rozmiarów 80×250 mm, na kant, w odległości 80 mm od siebie. Na tych deseczkach umieszczamy z kolei deseczkę rozmiarów 120×180 mm, na której przytwierdzone są już dwa klocki tej samej grubości co prowadnica, a szerokości do 40 mm. Odległość ich od siebie powinna się równać szerokości prowadnicy, a więc w naszym wypadku 100 mm. Przez środki tych klocków i przez deskę przeprowadzamy dwie śruby żelazne z nakrętkami ze skrzydłekami. Wreszcie poprzeczna deseczka szerokości 40 mm z odpowiednimi otworami na śruby przytrzymuje całość na prowadnicy. Całą tę konstrukcję dobrze jest wykonać z twardego drzewa. Po ukończeniu robót pudło powiększalnika sklejamy czarnym płótnem introligntorskim a resztę części bejcujemy.

Gotowy powiększalnik, jeśli jest wykonany starannie zupełnie nie drga, nie grzeje się nawet przy długich naświetlaniach, ma wystarczająco silne oświetlenie i oświetla negatyw zupełnie równomiernie. Negatyw umieszcza się pomiędzy matówką a aparatem fotograficznym. Filmy przyciskamy do matówki grubszą szybką. Wymiana negatywów jest w tych warunkach dość niewygodna. Dlatego dobrze jest pomiędzy matówką a pudełkiem służącym do umocowania aparatu fotograficznego umieścić wysuwaną ramkę, która pozwoli na szybką i wygodną wymianę negatywów.

Poprawianie negatywów przewołanych!

Ogół amatorów fotografii, który pracuje na błonie czy to perforowanej 24 × 36 mm lub na błonie innego rodzaju, nie ma możności przy wywoływaniu kontroli swoich zdjęć indywidualnie. Często się zdarza, że mając zdjęcia robione o różnej porze dnia, tym samym o różnym naświetleniu, skonstatowaliśmy że zdjęcia nasze nie są takie, jak być powinny pod względem zaczernienia. A zdarza się to aż nadto często, bo nigdy nie wiadomo, czy zdjęcie było trafnie naświetlone, a gdy jeszcze będziemy się trzymali starej zasady „Lepiej naświetlać obficiej niż za mało", może tego dobrego być za dużo. Między tym mogą się znajdować i zdjęcia mało naświetlone lub niedoświetlone. Chcąc uratować te ostatnie, wywołujemy naszą błonę dłużej niż powinniśmy. Skutek ten, że zdjęcia naświetlone normalnie lub obficiej będą silnie kryte. Zrobić z takiego negatywu odbitki lub powiększenia, nie mając pod ręką papierów specjalnie miękkich, będzie trudno. Amatorzy w takim wypadku uciekają się do osłabiania, które nie zawsze doprowadza do celu, psując niejednokrotnie charakter negatywu. O wiele korzystniej w danym wypadku będzie sposób odwracalny, który nam daje możność korygowania i kontroli i który można bez ryzyka z łatwością wykonać.

Negatywy poszczególne, które mamy zamiar poprawić, odcinamy poprzednio od reszty i kładziemy do kąpieli o składzie następującym:

1000 ccm wody
50 g czerw. żelazicj. potasu
20 g bromku potasu

w tej kąpieli negatyw odbiela się. Po dokładnym opłukaniu wkładamy błonę do wywołacza, o składzie obojętnym, gdzie ją od nowa zaczerniamy, do takiego stopnia jaki potrzebujemy. Następnie po opłukaniu utrwalamy, i po dokładnym opłukaniu suszymy. Całego procesu tego musimy dokonać w bezwzględnej czystości, gdyż powstające plamy są nie do usunięcia.

Kto z daną metodą raz się zapozna, będzie z niej w przyszłości chętnie korzystał.

Czesław Jasiak

MGR JANUSZ POWIDZKI

BEZDROŻA KRYTYKI FILMOWEJ

Chroniczna „nijakość" polskiej krytyki w zakresie twórczości artystycznej znana jest powszechnie. Wstydliwie nazywa się to „upadkiem" sugerując w ten sposób nieco podstępnie, jakoby dawniej było lepiej. Tymczasem lepiej nie było bodaj nigdy. Poza oderwanymi wypadkami ukazania się wyjątkowych indywidualności, chociażby w rodzaju Witkiewicza czy Irzykowskiego, grzeszyliśmy stale beznadziejną bezbarwnością krytyki. Jej zawstydzająco niski poziom intelektualny, wespół z notorycznym u większości krytyków brakiem kultury osobistej o szerszych horyzontach, przy ubóstwie tradycji w tej dziedzinie, stwarzały stan zatrważającej i przewlekłej bezpłodności krytyki polskiej.

Stąd nic dziwnego, że co pewien czas odzywały się wołania o „gwałtowników", którzy by przełamali stan zastoju.

Jeśli o ilość chodzi, to i owszem, mieliśmy i mamy sporo krytyk i krytyków. My w ogóle jesteśmy nimi z urodzenia i z zamiłowania. Tak to przynajmniej pozornie wygląda. Ale o jakość tego wszystkiego lepiej nie pytajmy. — W większości wypadków widzimy zwykłe załatwianie osobistych porachunków i „wykańczanie" przeciwników — z drugiej zaś strony oportunistyczne „kadzenie możnym" i wpływowym osobistościom. Natomiast o jakimś poważniejszym wysiłku w kierunku pozytywnej oceny wartościującej — (co nie wyklucza zupełnie użycia negatywnej formy i metody) — słychać niestety nader rzadko. Zbyt dużo spotyka się zwykłego lawirowania między nieuctwem a oportunizmem. Zdaje się że stosunkowo najwyższy poziom przeciętny krytyki mamy w literaturze. Znacznie gorzej pod tym względem traktowane są: teatr, muzyka i twórczość plastyczna. Najgorsze zaś stosunki panują w tej dziedzinie niestety w zakresie krytyki filmowej, którą w ogóle można uważać w jej obecnej formie za wielkie nieporozumienie.

Bo spróbujmy zobaczyć z bliska jak ta sprawa wygląda. Kto właściwie pisze recenzje czy krytyki filmowe, gdzie one się ukazują i jakimi kierują się wytycznymi programowymi. — Otóż jest przeważnie tak, że głos w tych sprawach zabierają przede wszystkim laicy i grafomani, rzadziej zawodowi literaci a prawie nigdy fachowcy z branży filmowej. Już anonimowość większości tych pseudokrytyk wzbudza dużą nieufność u czytelnika-widza kinowego. Zapoznanie się z ich treścią pozwala z miejsca stwierdzić, że w większości wypadków mamy do czynienia tylko z subiektywnym, wybitnie emocjonalnym ustosunkowaniem się autora do danego filmu, po prostu ze zwykłą chęcią wygadania się ze swoich wrażeń. Sprawozdania te, pisane od okazji do okazji, nie wykazują żadnego uporządkowanego systemu, czy nawet elementarnych pojęć o metodzie pracy krytycznej.

Jeżeli chodzi o miejsce ukazywania się recenzji filmowych, to można zaobserwować w związku z tym dość oryginalne stopniowanie ich jakości, które z pedagogicznego i społecznego punktu widzenia jest zupełnie niesłuszne, wręcz szkodliwe. Otóż w dziennikach, rozchodzących się w stosunkowo dużym nakładzie wśród czytelników o bardzo różnorodnym poziomie inteligencji i wykształcenia, sprawozdania z filmów bywają z reguły najgorsze. Już lepiej wygląda to na łamach tygodników i w ogóle periodyków artystycznych. Cóż, kiedy czytuje te pisma znacznie szczuplejsze grono czytelników o niewątpliwie lepszym przygotowaniu ogólnokształcącym, którzy z filmem łatwiej mogą sobie poradzić bez pomocy recenzenta, niż masy czytelników gazet codziennych. Można stwierdzić, że ta hierarchia jest wybitnie niezdrowa.

Gdy z kolei zapytamy, czy sprawozdawcy albo tak zwani recenzenci (krytycy) filmowi mają jakiś wytknięty cel, lub program, zdaje się, że w większości wypadków odpowiedź będzie negatywna lub w ogóle jej nie będzie.

Zapytajmy jeszcze, jakie są cele i zadania krytyki widziane od strony praktycznych skutków, które sprowadzają? Porównajmy przy tym funkcje i możliwości krytyków teatralnych i filmowych, oczywiście w najogólniejszym zarysie. Krytyka teatralna wprowadza czytelnika-widza w świat problemów zawartych w treści sztuki odtworzony przez teatr. Jest pewnego rodzaju pośrednikiem między odbiorcą-widzem i aktorską wizją sztuki. Po drugie zaś niejednokrotnie służy względnie służyć powinna jako czynnik nacisku na ten teatr w celu spowodowania mniejszych lub większych zmian w sposobie realizacji danej sztuki. Zwraca uwagę na możliwe do poprawienia usterki reżyserskie, aktorów skłania pochwałą lub naganą do innej, lepszej interpretacji roli itd. Zachowany jest bezpośredni kontakt między producentem, przetwórcą i odbiorcą, jeśli wolno użyć tych wyrażeń z zakresu życia ekonomicznego.

Nieco inaczej rzecz wygląda z filmem. Tutaj raz nakręcony film mechanicznie powtarza setki tysięcy razy ten sam kształt wizualny, jaki raz pochwyciła soczewka kamery filmowej. I żadne, najsłuszniejsze nawet krytyki, żadne najcięższe gromy oburzenia ze strony krytyków nie zmienią już ani milimetra taśmy filmowej. Chyba że spowodują cenzora do wycięcia pewnych fragmentów. Ale to już jest inna sprawa. Rola krytyka filmowego jest więc nieco mniejsza niż teatralnego. Moment współdziałania twórczego odpada zupełnie (za wyjątkiem nielicznych specjalnych wypadków

współpracy z wytwórnią przed nakręceniem filmu). Pozostaje tylko działalność pedagogiczna, informowanie i wychowywanie publiczności kinowej. Trzeba od razu powiedzieć, że do tej roli nauczycielskiej polska krytyka filmowa zupełnie nie dorosła.

Każdy film jest zespołem obrazów, szybko po sobie następujących w ściśle określonych odcinkach czasu. Normalny rozrywkowy film szerokotaśmowy, którego wyświetlanie trwa jakieś 80 do 90 minut, zawiera na przestrzeni około 3000 m. taśmy blisko 150.000 poszczególnych klatek, z których każda dla siebie jest obrazem fotograficznym. Obrazy te, przesuwając się przez ekran z przeciętną szybkością 16 na sekundę, dają oku złudzenia ciągłości i ruchu. Wykorzystana jest przy tym specjalna cecha psycho-biologicznej budowy i funkcjonowania oka ludzkiego, które zachowuje „w pamięci" widziany obraz na ułamek sekundy i wpływa przez to na spotęgowanie wrażenia ciągłości w oglądanym filmie.

Zdaje się, że ta technika powstania filmu i sposób jego apercepcji powinien wywierać decydujący wpływ na kształtowanie się charakteru i typu krytyk filmowych. Dotychczas stale jeszcze pokutuje w nich jednak duch teatru. Widać w nich dziedziczne obciążenie tradycjami krytyki teatralnej, w formie zupełnie niesłusznego podchodzenia do filmu od strony aktora i treści sztuki, a nie od strony efektu wizualnego i kompozycji obrazu. W filmie zaś najmniej ważny jest człowiek-aktor. Wygląda to na paradoks, ale tak jest bez wątpienia. Można bowiem stworzyć naprawdę piękny film bez udziału w nim choćby jednego aktora, w teatralnym znaczeniu tego słowa. Z drugiej zaś strony sama obecność przed pracującą kamerą filmową choćby setki najlepszych aktorów nie wystarczy dla powstania prawdziwego filmu.

Ponieważ podstawowym i wyjściowym składnikiem każdego filmu, — jego atomem niejako — jest obraz, logicznym skutkiem tego powinno być traktowanie filmu przez krytykę od strony tegoż właśnie obrazu i praw warunkujących jego artystyczny poziom. Istotą więc estetyki filmu jest wspomniana już powyżej wartość obrazu, a od krytyka filmowego należy bezwzględnie wymagać malarskiego oka. Tymczasem takiego podejścia zupełnie w naszej krytyce filmowej brak. Przeniesienie głównego ciężaru zainteresowań naszych krytyków z fabuły scenariusza oraz jej zagadnień i rozwiązań na obraz, jego kompozycję, rytmikę, grę świateł i cieni, czy plam czarno białych z całą ich gradacją przejść i nuansów, stanowić powinno pierwszy krok w kierunku uzdrowienia krytyki filmowej.

Zamiast informować widza kinowego o intymnych szczegółach z życia tej, czy innej „gwiazdy", krytyk mógłby raczej zwrócić mu uwagę na swoistą rytmikę optyczną istniejącą w każdym dobrym filmie pomiędzy jego obrazami — na walory malarskie poszczególnych obrazów — na estetyczny rozkład świateł i cieni — na plastykę zdjęć, modulowanie ostrości zdjęć zależnie od efektu i nastroju, jaki mają wywołać, na swoisty styl poszczególnych operatorów i na wiele, wiele innych, przemilczanych zazwyczaj szczegółów. Cóż, kiedy on sam przeważnie nic o tym nie wie! Jest pod tym względem nieukiem. A szkoda...

Traci się dużo miejsca i farby drukarskiej na kiepskie opisy treści filmu, którą widz sam pozna na ekranie. I po cóż to? Literatura, muzyka i teatr są tylko konwencjonalnymi uzupełnieniami filmu. Istotą jest zawsze obraz i jego malarskość. Nonsensem byłoby oczywiście twierdzić, że reszta nic tu nie znaczy. Wysoki poziom intelektualny scenariusza i dialogów — które są tak tragicznie zaniedbywane w filmach produkcji polskiej — wpływa bezwarunkowo bardzo dodatnio na artystyczną jakość filmu.

Niemniej, gdyby nasi krytycy więcej uwagi poświęcali sprawom reżyserii filmów i ich montażu, będącego sztuką specjalnego rodzaju, zrobiliby znacznie lepiej, niż wypisując mniej lub więcej zabawne, psychologizujące lub socjologizujące androny na temat treści filmu.

Brak znajomości podstawowej wiedzy o technice powstawania filmu pokrywa się w naszej krytyce z dużym brakiem wyczucia estetycznego, żeby nie mówić już o jakimś systemie estetyki filmowej. Piękne podwaliny, jakie nam dał w tej mierze Karol Irzykowski w swej „Dziesiątej Muzie" idą niestety na marne. I nic nie zapowiada, aby lichy poziom polskiej krytyki filmowej miał ulec jakiemukolwiek polepszeniu.

MIECZYSŁAW SZUBA

FILM RYSUNKOWY WALD DISNEY'A

W Ameryce, gdzie kariera jednostek wybitnie zdolnych i przesiębiorczych zmieniała się w ciągu jednej nocy, utarło się przekonanie, że i Disney dzięki anormalnemu przypadkowi wzniósł się na piedestał sławy. W rzeczywistości zaś żmudna praca, połączona z wieloma niepowodzeniami, które uparcie zwalczał, doprowadziły go do dzisiejszych wyżyn. Sylwetkę jego można zdefiniować w kilku słowach. Disney to człowiek-artysta, dramaturg z niespotykaną wprost skalą pomysłów i bujną bogatą wyobraźnią a poza tym posiadający duże zdolności organizacyjne i kupieckie.

Nie wiadomo ile prawdy mieści się w artykułach czasopism filmowych, które z reguły mocno przesadzają. Faktem jednak jest, że pomysł słynnej dziś Mickey Mouse narodził się w małym pokoiku biednego malarza, gdzieś na peryferiach wielkiego miasta.

Film rysunkowy znany był już przed wojną światową, składał się on jednak z krótkich fragmentów wyświetlanych w kinach jako wstawki reklamowe. To, że dziś film rysowany posiada wszelkie walory filmu artystycznego, oświatowego i propagandowego, jest wyłącznie zasługą W. Disneya. Pracuje on dziś z całym sztabem współpracowników a w początkach swej kariery z Ub Iwerkim, doskonałym znawcą techniki rysunkowej. Nad wszystkimi góruje jednak niepospolitą swoją zdolnością.

Pierwszy film Disneya nie był filmem rysunkowym w ścisłym tego słowa znaczeniu, gdyż przeplatany był zdjęciami z natury. Disney zdobył jednak tym filmem pozycję pewną, która zdopingowała go do dalszej pracy. Po kilku podobnych filmach Disney wyciągnął z lamusa na światło dzienne towarzysza swych smutnych dni małą myszkę Mickey, zdobywając sobie takie powodzenie, że na ogłoszonym później konkursie na „Najpopularniejszą gwiazdę filmową Ameryki", Mickey Mouse, ten bezduszny wymysł fantazji człowieka, zdobyła pierwsze miejsce. Mickey dosłownie w przeciągu jednej nocy znalazła się na opakowaniach papierosów, mydeł, czekolady, a fabrykanci zabawek zarzucili rynek lalkami z podobizną popularnej myszki.

U progu swego powodzenia stanął Disney w obliczu nowych trudności. Narodził się film dźwiękowy. Nie miał nawet pojęcia na czym wynalazek ten polega, ale nie upadając na duchu zakupił najlepsze aparatury rejestrujące dźwięk i pracował dalej.

W filmach dźwiękowych potrafi Disney zsynchronizować muzykę z ruchami osób względnie rzeczy martwych do tego stopnia naturalnie, że muzyka i ruch połączone są w jedną nierozerwalną całość.

Stworzenie filmu rysunkowego jest nadzwyczaj trudne. Zważmy tylko, że pół metra taśmy filmowej posiada 24 różne rysunki, cały film zaś około 12.000 ręcznie wykonanych obrazków. Praca nad filmem rozpoczyna się od scenariusza i uzgodnienia scen z muzyką. Pomyślne zespolenie obu czynników daje wspaniałe efekty na ekranie. Dalszą pracą jest wykonanie pierwszych prowizorycznych rysunków tzw. tła i głównych bohaterów filmu, poczem rozdziela się pracę pośród kilkudziesięciu rysowników i mistrzów ruchu. Po wykonaniu rysunków nakłada się je pojedynczo na uprzednio zrobione tło przedstawiające plener i filmuje się z góry, oświetlając od dołu obraz elektrycznym światłem. Najczęstszym materiałem używanym obecnie do rysunków jest przeźroczysty celuloid.

Wprowadzenie koloru do filmu rysunkowego doprowadziło obrazy Disneya do granic doskonałości. Ukoronowaniem twórczości filmowej Disneya jest „Królewna Śnieżka", pierwszy długometrażowy film, nad którym pracował około 2 lat. W filmie tym Disney przeszedł samego siebie, doskonałe sylwetki osób czy zwierząt, nadzwyczajne „gagi" połączone z wspaniałą muzyką dają widzowi kinowemu niezapomniane chwile.

W czasie wojny Disney nakręcił kilka filmów. Są to: „Trzech zawadiaków", „Grajcie tak jak ja" i „Pinokio". Jeden z ostatnich filmów to „Fantazja", która zasługuje na specjalne uznanie. W filmie tym Disney połączył efekty malarskie z muzyką. Ryzykowne to pociągnięcie udało się Disneyowi znakomicie. Po raz pierwszy w historii kina muzyka stała się osnową i fundamentem filmu. Filmem tym Disney wchodzi w nową erę filmu rysunkowego i sztuki.

———

W Polsce przed wojną bardzo mało ludzi interesowało się filmem rysunkowym. Do nielicznych tych należał W. Kowańko. Po wojnie znaleźli się jednak filmowcy, którzy prócz zapału nie posiadali żadnej praktyki w tej dziedzinie. Mimo to po przeszło półrocznej pracy mogą się okazać owocem swego trudu w postaci kilkominutowego filmu pt. „Lis Kitaszek". Autorem kreskówki jest M. Sieński. Ten czarno-biały film nie może się równać jeszcze z innymi filmami rysunkowymi, niemniej jednak fakt wykonania tej kreskówki jest wielce pocieszający. Niemałą pomoc w tym okazał „Film Polski" organizując eksperymentalne studio rysunkowe, wyposażone w najnowsze urządzenia. Życząc twórcom owocnej pracy na tym polu spodziewamy się, że już w niedługim czasie na polskich ekranach zobaczymy pierwszą polską kreskówkę.

W „Dzienniku Polskim" Nr 23 (707) — Str. 6 z dnia 24 stycznia 1947 znaleźliśmy następujący artykuł:

20 miesięcy pracy Polskiego Klubu Filmowców Wąskotaśmowych.

(Tu). Klub Filmowców Wąskotaśmowych w Łodzi powstał w maju 1945 r. Do zadań klubu należy m. in. nawiązanie współpracy z zagranicznymi ośrodkami filmowymi, szkolenie fachowców, produkcja filmów, urządzanie imprez, odczytów i pokazów. Zarząd główny Klubu mieści się w Łodzi, natomiast oddziały jego istnieją już w 10 miastach Polski. Ilość członków K. F. W. wynosi obecnie ponad 1 000 osób. Centralna biblioteka Klubu w Łodzi zawiera cenny księgozbiór z zakresu filmu, fotografiki oraz znaczną ilość czasopism fachowych polskich i zagranicznych. Biblioteka posiada również szereg scenariuszy filmów krótkometrażowych i długometrażowych.

Filmoteka K. F. W. liczy około 220 tematów, które są stale uzupełniane Z filmoteki korzysta obecnie szereg stałych odbiorców. W ciągu roku 1946 dokonano 376 wypożyczeń filmów. Klub Filmowców Wąskotaśmowych zorganizował w ciągu roku 1945 i 1946 14 wykładów i odczytów o filmie. Na wiosnę roku ub. odbył się kurs elementarnej fotografii, obejmujący 36 godzin wykładów. W listopadzie ub. roku rozpoczęty został 9-miesięczny kurs techniki filmowej przy udziale 47 słuchaczy. Poza tym Klub organizuje również korespondencyjny kurs techniki filmowej oraz przygotowuje do druku szereg prac fachowych. W najbliższym czasie K. F. W. przystąpi do wydawania miesięcznika „Film i foto dla wszystkich".

Klub ogłosił 2 konkursy z nagrodami, jeden na najlepszy film amatorski, drugi na najlepszy scenariusz dla filmu amatorskiego. W okresie 20 miesięcy istnienia K. F. W. zorganizował 234 pokazy filmowe, na których wyświetlono ogółem 116 różnych filmów.

Cenne są osiągnięcia Klubu w zakresie produkcji filmów wąskotaśmowych. W r. 1945 wykonano 2 filmy, a mianowicie: „Symfonia gór" i „Figurki z porcelany".

W roku 1946 wykonano filmy: „Warszawa oskarża", „Oto nasza Polska", „8 minut operetki", „Dwudziestolecie obozów polskiej YMCA", „Zbrodnia i kara" i „50 lat filmu". Dwa ostatnie filmy będą ukończone w najbliższym czasie. 4 z tych filmów przeznaczone są do wyświetlania za granicą. Film „Zbrodnia i kara" jest pierwszym filmem Klubu o długm metrażu (1.200 m).

Komunikaty

Polskie Towarzystwo Krajoznawcze Oddział w Lublinie przy współudziale Lubelskiego Towarzystwa Fotograficznego organizuje w okresie od 1 maja 1947 do 20 maja 1947 r. pierwszą ogólnopolską wystawę fotografii krajoznawczej na temat: „Piękno Lublina i Lubelszczyzny". Podając powyższe do wiadomości, zwracamy się z apelem do wszystkich miłośników fotografii, by jak najliczniej wzięli udział we wspomnianej wystawie i przez nadesłanie swych prac, przyczynili się do poznania piękna naszego kraju.

Termin nadsyłania prac pod adresem: Firma Stanisław Magierski, Lublin, ul. Lubartowska 16, upływa z dniem 12 kwietnia 1947 r.

Ilość prac nieograniczona. Najmniejszy wymiar 18×24. Eksponaty należy montować tylko na jasnych passepartou, można jednakże nadsyłać prace niezmontowane.

Na odwrocie każdej pracy winny być umieszczone następujące dane: 1. autor (nazwisko i adres), 2. tytuł obrazu, 3. miejsce wykonania zdjęcia, 4. technika, 5. ewentualnie cena.

Wpisowe na koszta manipulacyjne łącznie z ceną katalogu, który będzie wydrukowany przed rozpoczęciem wystawy wynosi 120 zł, którą to sumę należy przesłać jednocześnie z eksponatami.

Obrazy będą odesłane wystawcom wraz z katalogiem wystawy najpóźniej w trzy tygodnie po zamknięciu wystawy.

Przewidziany cały szereg dyplomów honorowych i nagród.

O ewentualne bliższe informacje należy zwracać się pod adresem: Stefan Wilgos — Lublin, ul. Rynek 1 (Trybunał) II piętro, w godzinach od 9 do 15-tej, za wyjątkiem niedziel i świąt.

Przezes P. T. K.
Oddział w Lublinie
Prof. M. Morelowski

*

Adres organizującego się Polskiego Związku Artystów Fotografów: Leonard Sempoliński, Warszawa, Saska Kępa, ul. Walecznych 27, m. 9.

*

W sprawie sprzedaży wyrobów fabryki „Alfa" w Bydgoszczy, należy zwracać się pod adresem: Centralne Biuro Sprzedaży Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski" — Warszawa, ul. Marszałkowska 56 (sklep).

*

W „Dzienniku Polskim" nr 26 (710) — str. 3 z dnia 27 stycznia 1947 znaleźliśmy następujący komunikat:

Pracowników fotograficznych zawiadamia Zarząd Zw. Zawod. Prac. Filmowych R. P., ażeby zgłosili się w jak najkrótszym czasie do rejestracji w Sekretariacie Związku, ul. Smoleńska 2, I p., pok. 41, celem założenia Sekcji Fotografów przy Związku, w myśl polecenia CKZZ. Rejestruje się codziennie (prócz świąt) od godziny 8.30 do 15.

*

W radio londyńskim odbył się wykład na temat stanu optyki w Anglii. Prelegent zauważył, że produkcja angielskich aparatów fotograficznych została ze względów wojennych zredukowana do minimum. Obecnie optyczny przemysł angielski przystępuje do wznowienia produkcji aparatów fotograficznych i przyborów. Prelegent zapewnił, że poziom produkcji będzie znacznie wyższy od poziomu dotychczas osiągniętego w innych krajach, bowiem na szczególną uwagę zasługują nowe osiągnięcia naukowe w dziedzinie produkcji szkieł optycznych.

*

Jak podaje Kurier Codzienny nr 34 (525) amerykańska firma „Codak" posiada 90% akcyj niemieckiej spółki „Kodak".

*

W związku z Olimpiadą w 1938 r., która odbędzie się w Anglii, przewiduje się w Londynie szereg imprez również o charakterze artystycznym. Sądzić należy, że Royal Photographic Society obwieści międzynarodową wystawę fotografiki. Warto o tym zawczasu pomyśleć i zacząć do tej wystawy przygotowywać się.

*

Przy Stowarzyszeniu Miłośników Sztuki w Grodzisku Maz. ul. Sienkiewicza 12, między innymi sekcjami istnieje Sekcja Fotograficzna, mająca w chwili obecnej 18 członków zaawansowanych i około 15 członków adeptów. Sekcja urządziła szereg wystaw fotograficznych, a od dnia 24 listopada do 8 grudnia rb. zorganizowała wystawę prac konkursowych członków Sekcji Fotograficznej. SMS. Prac wystawiono 85 o różnych tematach.

Jury konkursową tworzyli: prof. J. Bułhak, inż. E. Falkowski, prezes SMS J. Wieczorkowski, wiceburmistrz S. Brozych — art. malarz i prof. Giżycki. Ustalono 3 nagrody za najlepsze zdjęcia o dowolnym temacie:

I nagrodę za „Wiosnę" otrzymał S. Kornacki, II nagrodę za „Pelargonię" otrzymał J. Lipiński III. nagrodę za „Drapacz na pl. Napoleona" otrzymał St. Deptuszewski.

Poza tym za poszczególne tematy otrzymali nagrody: St. Grabowski, J. Szymaniak, St. Szczepański, F. Zwierzchowski, W. Borządek.

Nagrody stanowiły materiały fotograficzne i książki techniczno-fotograficzne.

W programie prac Sekcji na rok 1947 jest opracowanie Monografii powiatu błońskiego, 2 wystaw prac konkursowych indywidualnych wystaw prac członków Sekcji oraz ścisła współpraca z Sekcją Ochrony Zabytków i Przyrody.

Zarząd Sekcji Fotograficznej stanowią: St. Deptuszewski (przewodniczący Sekcji) oraz St. Kornacki (sekretarz).

Adres Sekcji Fotograficznej SMS: Grodzisk Mazowiecki, ul. Skarbka 3, m. 2 (St. Deptuszewski).

*

W porozumieniu z Cechem Fotografów na terenie Wałbrzycha Wydział Oświaty i Kultury przy Zarządzie Miejskim w Wałbrzychu utworzył Komitet Organizacyjny, mający za zadanie założenie Koła Miłośników Fotografiki.

*

Ogólnopolska Wystawa Fotografiki.
(Do komunikatu w nrze 2)

Wystawa odbędzie się w terminie Międzynarodowych Targów w Poznaniu. Na liczne zapytania powiadamiamy, iż eksponaty nadesłać należy do dnia 10 kwietnia 1947 r. pod adresem Administracji. Ze względów organizacyjnych terminu nie możemy sprolongować. Eksponaty napływają.

Komunikujemy również, iż Ministerstwo Kultury i Sztuki chcąc dać wyraz zainteresowania i opieki nad życiem fotografii artystycznej wyznaczyło trzy nagrody na najlepsze prace. Pierwszą nagrodę w wysokości 15.000 zł, drugą 10.000 zł, a trzecią 5 000 zł. Kompetentną do przyznania nagrody jest Komisja Kwalifikacyjna z udziałem delegata Ministerstwa Kultury i Sztuki wzgl. jego zastępcy.

*

Osoby prywatne posiadające zbiory fotograficzne uprasza się — dla sprawy projektu powstającego Państwowego Archiwum Fotografii — o podanie przybliżonej cyfry, rodzaju i dokładnego adresu zbioru.

W ramach organizacyjnych Archiwum przewiduje się zakup względnie reprodukowanie (kopiowanie) zdjęć o wartości dokumentalnej, naukowej, krajoznawczej i propagandowej (wiedza o Polsce).

Dane przesyłać należy do Ministerstwa Kultury i Sztuki, Departament Plastyki, Referat Fotografii (Aleja I Armii 3) z adnotacją „Państwowe Archiwum Fotografii".

*

Polskie Towarzystwo Krajoznawcze przy pomocy kilku Ministerstw organizuje wystawę fotograficzną „Piękno Ziem Odzyskanych". Termin otwarcia wystawy przewidziany jest na połowę kwietnia br. Będzie to wystawa objazdowa, która odwiedzi wszystkie większe miasta w Polsce. Przewidzianych jest łącznie około 500 zdjęć formatu 24×30 oraz 30×40 cm. Oprócz zdjęć wystawa obejmować będzie szereg map plastycznych, zestawień, barwnych wykresów, planszę barwną ze strojami regionalnymi oraz herby regionów i ziem. Celem wystawy jest umożliwienie społeczeństwu ze szczególnym uwzględnieniem młodzieży szkolnej zapoznania się z krajobrazem, zabytkami, pięknem, bogactwem i nowym życiem na Ziemiach Odzyskanych.

Z ruchu wydawniczego

Jerzy Płażewski. „Fotografowanie nie jest trudne". Wydawnictwo Poligrafika 1947.

Książka ta jest pierwszą (jeśli nie liczyć książek J. Bułhaka przeznaczonych dla zaawansowanych i mistrzów), która zamiast wprowadzać początkującego amatora w zawiły labirynt tajemnic fizyko-chemicznych, podaje mu raczej rzeczy tylko istotne potrzebne i poży-

teczne, natomiast główny nacisk przenosi na stronę kompozycyjną i estetyczną zdjęcia.

Na stu amatorów co najmniej dziewięćdziesięciu potrafi prawidłowo nastawić aparat i przy użyciu tabelki prawidłowo naświetlić, ale skomponować chociażby średnio poprawne zdjęcie nie wiem czy potrafi pięciu.

Cała książka o 218 stronach jest poświęcona tylko zdjęciu. Poprzez historię i „przedszkole" aż do estetyki włącznie. Całość napisana lekko i zajmująco, ciekawa zarówno dla amatora jak i dla zaawansowanego. Dobre i liczne ilustracje. Książka najbardziej godna polecenia.

Władysław Niemczyński. „Jak naświetlać?" Kraków „Horyzont" 1946.

Krótka książeczka podająca zwięźle i jasno sposoby i tablice obliczania czasów naświetlenia przy świetle dziennym, sztucznym, księżycowym, nocnym. Obliczanie szybkości migawek przy zdjęciach lotniczych, kinowych, tabele filtrów, głębi, ostrości i inne.

Mimo nagromadzenia materiału wszystko jest jasne i przejrzyste. Jedynie zastrzeżenie mógłby budzić format książeczki nieco zaduży jak na przeznaczoną do stałego noszenia w kieszeni. **(Z. P.)**

Jerzy Światłowski. „Jak fotografować?" Wydanie Księgarnia Wydawniczo-Wysyłkowa „Cracovia" w Krakowie.

Nazwisko autora brzmi wprawdzie bardzo podobnie do nazwiska zasłużonego fotografika polskiego Switkowskiego, to niestety książeczka pt. „Jak fotografować" nadać się może jedynie do kącika humorystycznego w jakimś piśmie fotograficznym, w żadnym bądź wypadku jako podręcznik dla początkującego fotoamatora. Treść tej książki stanowi zbiór nieścisłości i nonsensów, urągając najelementarniejszym zasadom fotografii, przy czym język polski poniżej wszelkiej krytyki

Dla potwierdzenia powyższego przytoczę parę przykładów zaczerpniętych z tego „dzieła".

Na pytanie: „Co to jest obiektyw?" — autor odpowiada: str. 7 „Jest w jednej oprawie umieszczonych 2—3 a nawet 8 soczewek. Im więcej wchodzi soczewek, tym większą on ma średnicę, a zatem więcej przepuszcza światła na błonę lub płytę. Obiektyw o wielkiej średnicy nazywamy jasnym..."

Autor zapomniał, że o jasności obiektywu decyduje nie tylko średnica ale i ogniskowa.

Str. 22. „Do czego służy osłona słoneczna?" Odpowiedź brzmi: „Ta jest też w postaci nasadki na obiektyw i pozwala nam na robienie zdjęć pod słońce. Uniemożliwia wpadanie promieni słonecznych przez obiektyw do aparatu".

Wobec tego co daje obraz w aparacie? Dalej o przesłonie czytamy: „Również daje wielkie usługi podczas deszczu, bowiem chroni skutecznie obiektyw przed wilgocią".

Przed wilgocią to wątpię — chyba przed kroplami deszczu!

Opisując podział kamer autor rozróżnia dwie „zasadnicze" grupy. Aparaty składane i nieskładane.

Składany aparat jest taki:

Str. 23. „Iż konstrukcja aparatu pozwala zwiększyć przed zdjęciem aparat — nie radziłbym jednak fotoamatorom „zwiększać" przed zdjęciem aparatów.

Klisze autor radzi ładować

Str. 23. „przy czerwonym świetle" — czy panchromatyczne też?

„emulsją do góry (byśmy po włożeniu płyty mogli dotknąć palcami tej emulsji)...

— Wszystkie mi znane dotąd podręczniki fotograficzne „nie radzą" dotykać emulsji palcami.

Błony perforowane ładujemy następująco:

Str. 25. „Rozrywamy ostrożnie opakowanie błony oraz doszukujemy się wstęgi w kształcie języczka...

— aż „doszukiwać się" języczka nie ma potrzeby, znajduje się na samym wierzchu kasety.

Str. 28. „Co należy rozumieć przez czułość płyt i błon? Na pytanie to otrzymujemy „wyczerpującą" odpowiedź.

„Jest to wrażliwość powleczonych bromkiem srebra (emulsją) płyt i błon na światło. Pod działaniem światła rozluźnione srebro, że wywoływacz jest zdolny strącić go w postaci metalicznej na dno miski wywoływacza jako osad".

— Co wobec tego stworzy obraz skoro „rozluźnione" srebro osadzi się na misce? — styl również wykwintny!!!

Str. 30. „Dlaczego mamy taką różnorodność materiału negatywnego? Na to autor podaje odpowiedź popartą „teorią naukową".

„Najpierw zapoznajmy się z teorią barw. Zasadniczo głównym czynnikiem powodującym światłoczułość emulsji na płytach i błonach jest bromek srebra. Przecież on czyni je światłoczułymi. Błony i płyty prócz czułości na światło, są czułe (prócz białego światła) na barwę niebieską i fioletową".

— Radziłbym, by autor poznał najpierw sam przynajmniej najelementarniejsze zasady z teorii barw.

Str. 42. „Jak zdejmujemy zabytki architektury?" Autor stwierdza, że:

„Jest z tym wygoda, iż obiekt jest nieruchomy, jak: pomnik, kościół, ruiny. Najważniejsze jest położenie słońca. Żeby zdjęcie wypadło plastycznie, słońce musi być koniecznie poza nami..."

Nie trzeba chyba być znawcą fotografii, aby wiedzieć, że plastycznym oświetleniem jest nie tylne a boczne.

Nie chcę przytaczać dalej „cennych rad" autora w obawie, by bardziej nerwowych czytelników nie doprowadzić do szału. Współczuję natomiast tym fotoamatorom, którzy w myśl wskazówek autora zaczęli „powiększać swoje aparaty przed zdjęciem, „doszukiwać" języczków w ładunkach błon, oraz wywoływać tak, aż „rozluźnione" srebro osiadło im na dnie miski.

Książka ta ukazała się już w drugim wydaniu i o ironio! z dopiskiem poprawione!!! **(J. S.)**

Cecil Beaton. „British photographers". Dzięki uprzejmości redaktora „Świata Fotografii" miałem możność przeczytania, co więcej obejrzenia książeczki angielskiej British photographers" (Fotografowie brytyjscy) Cecila Beatona, wydanej w 1944 r. jako jednej z cyklu pod tytułem „Brytania w obrazach". Na czterdziestu paru stronnicach i w trzydziestu sześciu reprodukcjach przedstawia ona dzieje fotografiki angielskiej od Henryka Foxa Talbota, poprzez niezapomnianego Oktawiusza Hilla, świetnych zawodowców połowy stulecia Silvy'ego i Filly'ego, fotografa wojny krymskiej Rogera Fentona, romantyków jak Keighley itd. aż do niezwykle ciekawych i mocnych zdjęć reportażowych walk w Afryce podczas ostatniej wojny.

Tekst jest rzeczowy, interesujący; często autor wnikliwie wykazuje związek zachodzący między fotografią a kulturą społeczeństwa. Reprodukcje prawie zawsze doskonałe, ich wybór z wyjątkiem obrazów samego autora i niewielu innych, nie pozostawia nic do życzenia. A jednak wydaje mi się ta miła i ciekawa książeczka nie stanowi przykładu do naśladownictwa. Błąd tkwi w założeniu. Sztuka fotograficzna, to bądź co bądź zespół dzieł sztuki tak licznych i tak rozmaitych, dokument przeżyć tak głębokich i wzruszających, że encyklopedyczne ujęcie jej w tak ciasnych ramach chybia celu. Rzecz nieunikniona, że mając do rozporządzenia nie całe trzy arkusze druku na tekst i ilustracje trzeba było pominąć wielu świetnych przedstawicieli fotografiki brytyjskiej. A jednak trudno się pogodzić z zupełnym brakiem dzieł takich mistrzów jak Cadby lub Mortimer. Wolałoby się widzieć cały tomik poświęcony samemu Hillowi, drugi — „biletom wizytowym" Silvy'ego, trzeci — wizjom Keighleya...

A przede wszystkim chętnieby się widziało monografię samego autora, Cecila Beatona. Trzy próbki spokojne, klasyczne — bynajmniej nie dają pojęcia o kapryśnej, oszałamiającej, fantastycznej twórczości autora „księżniczki Malfi", tego Lorda — Paradoxa kamery.

Z prasy

W Dzienniku Zachodnim z dnia 10 lutego 1947 r. czytamy:

Wystawa fotografii krajoznawczej i dokumentarnej, Katowice.

Znany już przed wojną ze swych prac fotograficznych p. Józef Dańda, urządził w lokalu Związku Zaw. Literatów Polskich w Katowicach, ul. 3 Maja 36, wystawę swych prac, w szczególności fotografiki krajoznawczej i dokumentarnej.

Wystawa obejmuje 130 dużych zdjęć, które niezależnie od swej wartości artystycznej, przedstawiają poważną wartość pamiątkową i dokumentarną. Cały bowiem szereg obiektów pokazanych nam przez p. Dańdę uległ zniszczeniu w czasie wojny. Do nich należą kościółek w Radziejowie, Warszowicach, Bziu Lameckim, pałac w Przyszowicach, gmachy warszawskie i pałac w Baranowie. Dla regionalistów śląskich zbiór p. Dańdy ma wprost bezcenne znaczenie z uwagi na dużą ilość zdjęć kościołów drewnianych, architektury śląskiej, typów ludowych i partii krajobrazowych.

Wystawa zasługuje na zwiedzenie przez szersze warstwy miłośników fotografiki. **(St. K.)**

*

Obszerną na temat naszego pisma recenzję pióra dra Jerzego Młodziejowskiego znaleźliśmy w „Walce Ludu" nr 225, str. 3, z dnia 1. grudnia 1946 r. Krótką wzmiankę zamieścił „Kurier Wielkopolski".

*

„Film i foto dla wszystkich".

Pod tym tytułem ukazał się pierwszy numer nowego miesięcznika. Wydawcą jest Klub Filmowców Wąskotaśmowych, redaktorem Karol W. Kasper. Adres Redakcji i Administracji: Łódź, ul. Poznańska 48.

Nowemu pismu życzymy pomyślnego rozwoju oraz sprzyjających warunków do owocnej pracy dla dobra polskiej sztuki filmowej.

*

W „Kurierze Codziennym" nr 265 (468) z dnia 7 grudnia 1946 r. znaleźliśmy pod tytułem „Tanie aparaty filmowe" następujący komunikat: Poznań — Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu uzyskało dla siebie od władz 200 wąskotaśmowych aparatów filmowych.

Aparaty te otrzymane z Niemiec w ramach odszkodowań wojennych, rozprowadzi Stowarzyszenie wśród swoich członków po najniżej skalkulowanej cenie. **(LM)**

Wiadomość nieścisła. Podjęte w tej spawie starania nie dały wyniku pozytywnego, ponieważ Komitet Ekonomiczny Prezydium Rady Ministrów powziął uchwałę, że aparaty fotograficzne uzyskane drogą odszkodowania wojennego mogą być sprzedawane przez Państwową Centralę Handlową wyłącznie po cenach komercyjnych. W sprawie powyższej nie uczyniono żadnego wyjątku. Informacji tej udzielił p. Brzozowski, naczelnik Wydziału w Centralnym Urzędzie Planowania w Warszawie.

Sprawy fotografów zawodowych

CECH FOTOGRAFÓW
w Poznaniu

Skarbowa 14. — Tel. 3871.

Poznań, dnia 21 lutego 1947 r.

Do
Wszystkich Cechów Fotografów
w Polsce.

W okresie tegorocznych Targów Poznańskich (26. IV. do 4. V. 47) jak również z okazji Ogólnopolskiej Wystawy Fotografiki w Poznaniu w Muzeum Wielkopolskim, pragniemy zorganizować zjazd ogólnopolski przedstawicieli wszystkich Cechów Fotografów.

Celem zjazdu jest:

a) stworzenie współpracy pomiędzy wszystkimi Cechami Fotografów w Polsce,
b) stworzenie centralnego zarządu lub rady,
c) ujednolicenie programów egzaminacyjnych (współpraca poszczególnych komisyj egzaminacyjnych),
d) ewtl. uchwalenie rezolucji.

W związku z powyższym byłoby pożądane, by Koledzy z całej Polski wystąpili na wspomnianym zjeździe z referatami na tematy interesujące ogół np.: organizacja przedsiębiorstwa, Cechu, postęp w fotografii, sprawa rozdziału materiałów fotograficznych, niezdrowa konkurencja, ujednolicenie egzaminów czeladniczych, mistrzowskich, kwalifikacyjnych itp.

Koledzy, którzy będą mogli służyć odpowiednimi referatami, zechcą je w pełnym brzmieniu przesłać nam możliwie do dnia 5. IV. 1947 r., gdyż musimy jeszcze znaleźć czas na szczegółowe opracowanie programu. Zastrzegamy sobie prawo wyboru referatów ze względu na ograniczony czasokres zjazdu. Prosimy również (ewtl. po zwołaniu posiedzeń) o nadesłanie listy delegatów na zjazd lub przynajmniej przybliżoną ich liczbę. Niezależnie od tego prosimy o spis z podaniem następujących danych:

1. wszystkich Kolegów, którzy posiadają 25 lat pracy zawodowej,
2. wszystkich Kolegów, którzy posiadają 50 lat pracy zawodowej (udokument.),
3. Kolegów względnie osób, którzy położyli specjalne zasługi na polu rozwoju życia organizacyjnego w Polsce w naszym zawodzie,
4. Kolegów wzgl. osób, którzy przyczynili się do podniesienia poziomu polskiej fotografii artystycznej lub krajoznawczej.

Na zjazd będą zaproszeni przedstawiciele władz, osoby, które dobrze zapisały się w polskiej fotografii i prasa.

Za Zarząd

Czesław Czub
Sekretarz.

Witold Czarnecki
Starszy Cechu.

Adresy Fotografików Polskich

Baranowski Eligiusz Wacław, art. mal. — Toruń, Kopernika 34.
Bylicki Paweł, lekarz dent. — Toruń, Strumykowa 2.
Chromiński E. Witold, inż. — Kraków Radziwiłłowska 28.
Czarnecki Alojzy — Toruń, Bydgoska 68.
Czarnecka Janina — Toruń, Bydgoska 68.
Czech Gustaw, mgr — Kraków, Krowoderska 8.
Czerniakowski Józef — Toruń, Słowackiego 63.
Dańda Józef — Katowice, Skrz. pocz. 56.
Dąbski J. — Skarżysko Kamienna, Piłsudskiego 82.
Dobrzykowski Marian — Gdańsk Wrzeszcz, Armii Czerwonej 1.
Dudziak Józef — Łódź, Żeligowskiego 43, P. U. R.
Dulewicz Jerzy — Bydgoszcz, 1 Maja 51/10.
Farbotko Józef — Łódź, Radwańska 64.
Frankowski Eugeniusz, prof. dr — Poznań, Fredry 10 (Inst. Etnologii).
Fuchs Adam — Kraków, Augustiańska 10.
Gałdyński Olgierd, drog. — Toruń, Szeroka 9.
Gałecki prof. dr — Poznań, Libelta 13.
Gardzielewski Leander — Toruń, Mickiewicza 116.
Gardzielewski Zygfryd, art. grafik — Toruń, Mickiewicza 116.
Goetel Walery, prof. dr — Kraków, Akademia Górnicza.
Grzędzki Jan, mgr — Toruń, Żeglarska 5.
Hałatek Marian — Kraków, Syrokomli 26.
Jankowski Witold — Toruń, Chełmińska 2.
Jodłowski Józef — Kraków, Siemiradzkiego 4.
Johann Adam — Warszawa, Zamojskiego 15/2.
Kiełsznia Stefan — Lublin, Weteranów 36/5.
Kochanowski Julian, dr — Gliwice, Zwycięstwa 22/II.
Kornicki Marian, mgr — Opole, Mikołowska 36b.
Kowalski Zygfryd, ks. prof. — Toruń, ul. Panny Marii.
Kukowski Henryk — Warszawa, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Departament Prasy.
Krukowski Włodzimierz, inż. — Warszawa, Asfaldowa 6.
Lelewicz Kazimierz — Gdańsk Wrzeszcz, Topolowa 2.
Majchrzak Tadeusz — Bydgoszcz, Libelta 5/5.
Malmurowicz Bolesław — Warszawa, Hoża 72/30.

Manduk Władysław, inż. — Pokój, pow. Opole, Al. Wolności 20.
Mańkowski Tadeusz — Kładzko, Walecznych 14.
Mierzwa Bolesław — Kraków, Gołębia 2.
Mostowski Czesław — Kraków, Lubicz 34.
Mucha Stanisław — Kraków, Jabłonowskich 20.
Niemczyński Władysław — Przemyśl, Zielińskiego 19.
Nitsch Andrzej, inż. — Kraków, Sienkiewicza 25.
Ogłoza Emil, prezes Zw. Zach. — Toruń, Plac Katarzyny 2.
Pacyna Tadeusz — Kraków, Sereno Fenna 10.
Palonek Stanisław — Kraków, Kielecka 6.
Panasewiczówna Maria — Białystok, Św. Rocha 2.
Pietrzyk Karol — Kraków, Wrocławska 32.
Przypkowski Tadeusz, dr — Jelenia Góra, Paulinum.
Secha Jan — Kraków, Zabłocie 41.
Siemiński Jan — Kraków, Żyblikiewicza 6.
Szczepański Bolesław — Toruń, Małe Garbary 2.
Szmidtgal Eugeniusz, inż. — Warszawa, Szwedzka 20. (Zjedn. Przem. Przetw. Tłuszczowego).
Sznajder Jerzy, mgr — Łódź, Senatorska 10 m. 1.
Śledziewski Piotr, dr — Białystok, Św. Rocha 2.
Święcicki A. dr — Kraków, Skarbowa 2.
Turand Saturnin — Kraków, Sienkiewicza 2.
Turski Stanisław — Warszawa, „Czytelnik".
Wadowski Józef — Gdańsk Wrzeszcz, Jaśkowa Dolina 60.
Walewski Jan, inż. — Kraków Dietla 21.
Wandzilak Józef — Kraków, Długa 63.
Wardęga Franciszek, fotochemigraf — Toruń, Chodkiewicza 14.
Wietecki Edmund, kier. Zakł. Graficz. — Toruń, Krasińskiego.
Wojciechowski Michał — Kraków, Urzędnicza 48.
Zabierowski W. Władysław — Nowy Sącz, Konarskiego 5/I.
Zaremba Zdzisław — Kraków, Jabłonowskich 18.
Zawadzki Henryk, sędzia — Toruń, Słowackiego 37.
Zakrzewski Aleksander — Łódź, Wyspiańskiego 10.
Zieliński Zygmunt — Kraków, Rynek Główny 39.
Ziółkowski Wilhelm — Kraków, Rynek Główny 6.
Zmyślony Stanisław dr med. — Toruń, Kościuszki 19.

Zmiany adresów

Sheybal Stanisław, prof. — Warszawa, Saska Kępa, Obrońców 29/4.

Schulz Marian — Warszawa, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Departament Plastyki, Referat Fotografiki.

Od Redakcji i Administracji

Prosimy o nadsyłanie wszelkich wydawnictw fotograficznych do recenzji w dwu egzemplarzach. Jeden egzemplarz przeznaczony dla biblioteki Stowarzyszenia a drugi dla recenzenta.

*

Otrzymujemy liczne zapytania Czytelników czy pismo nasze jest miesięcznikiem wzgl. dlaczego nim nie jest? Odpowiedź na te pytania jest prosta. Jesteśmy pismem młodym, które wyruszyło na „podbój" o własnych siłach. Postanowiliśmy kierować się metodą rozwoju naturalnego. Nie orientowaliśmy się w obecnym zapotrzebowaniu kraju. Byt pisma oraz częstotliwość jego ukazywania się zależy w pierwszym rzędzie od ilości czytelników. Ponieważ ilość czytelników wzrasta, więc z czasem przejdziemy do formy miesięcznika. Jest to naszym celem. Niestety, nie wszystkie firmy rozsprzedające nasze pismo regulują natychmiast rachunek. To w głównej mierze przyczynia się do trudności w wydawaniu każdego następnego numeru.

Wszystkich stałych odbiorców prosimy o przesyłanie naprzód prenumeraty 100 zł za egz. To ułatwi działanie Administracji i przyspieszy doręczenie.

Deklaracje członkowskie oraz opłaty członkowskie należy kierować pod adresem skarbnika: Witolda Śliwińskiego, Poznań, ul. Kramarska 8/2.

PUNKTY, W KTÓRYCH OTRZYMAĆ MOŻNA „ŚWIAT FOTOGRAFII"

Bydgoszcz — Foto-Radw, Aleja 1 Maja 3.
Gdańsk-Wrzeszcz — Księgarnia A. Krawczyński, 66, J. Wadowski, Grunwaldzka 79; Foto-Ryś, Grunwaldzka 44.
Gdynia — Liceum Fotografiki „TUR", Korzeniowskiego 28.
Gniezno — Foto-Marylka, Ed. Starczewski, Chrobrego 7.
Jelenia Góra — Jarczyński Mieczysław, Drogeria Tęcza, Długa 6.
Katowice — Fotoskład St. Barwik, Jan Bujak Rynek 4, Optykus K. Błażejewski, Mickiewicza 2.
Kłodzko — Księgarnia Bracia Cieślawscy, W. Stwosza 2.
Koło — Szczepankiewicz Jan, Starostwo Powiatowe.
Kraków — Foto-Sklep, Furowicz, Sławkowska 2. Gebethner i Wolff, Rynek Gł. 32. Feliks Nowicki, Fotografika, św. Tomasza 24.
Leszno — Zając Tomasz, Rynek 35.
Lublin — Ed. Hartwig, Narutowicza 19.
Łódź — Instytut Filmu Oświatowego, M. Kasper, Kilińskiego 210. Ign. Płażewski, Piotrkowska 132.
Łowicz — M. Skowroński, Bieruta 44.
Ostrowiec Kielecki — Foto-Skład, mgr Kotecki.
Poznań — Górzyński, M. Focha. Księgarnia „Czytelnik", Armii Czerwonej 1. Wiekopolska Księgarnia Wydawnicza, Aleje Marcinkowskiego 21. Księgarnia Naukowa, Fr. Ratajczaka 36. Drogeria Bałtycka, Dąbrowskiego 12. L. Nowak, 27 Grudnia 4. Szczaniecki, Szkolna 11. M. Szuba Pasaż Apollo. K. Wilak, Kantaka 10.
Radom — St. Schwarz, Żeromskiego 32.
Rzeszów — Foto-Turaj, Jagiellońska 8a.
Śrem — Stowarzyszenie Miłośników Fotografii.
Toruń — Klub Miłośników Fotografii, Rynek Staromiejski 36.
Warszawa — C. I. F. inż. Falkowski, Śniadeckich 18. Foto-Sprzęt L Sempoliński, Praga, Targowa 5. Dom Handlowy „Mikron", Marszałkowska 94. St. Pytlewski, Aleje Jerozolimskie 33. St. Pęcherski, Marszałkowska 99. Antoni Kostyra, Aleje Jerozolimskie 27.
Wrocław — Foto-Skład K. Budzińska, Plac Solny 19.
Zakopane — Schabenbeck, Krupówki 57.

SPROSTOWANIE

W nr. 2, str. 19, kol. I, art. „Długość tytułów" napisany został przez p. Mieczysława Szubę. Przez omyłkę nazwisko autora nie figuruje, za co Szanownego Autora przepraszamy. Brak też nazwiska w Wykazie (Contents). W tym samym artykule, wiersz 22, ma być: „przy filmie 16 mm".

W nr. 3, str. 17, kol. I, w art. „Moja technika pozytywowa", wiersz 42 ma być: „na każde 100 cm³ mieszaniny".

W nr. 3, str. 1, kol. I, w Wykazie, wiersz 8 ma być: „— Marian Schulz: Filtry —".

WYDAWCA: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Poznaniu. REDAKTOR NACZELNY: Marian Schulz. ZASTĘPCA i KIEROWNIK NAUKOWY: Mgr Zygmunt Obrąpalski. KOLEGIUM REDAKCYJNE: Prof. Stefan Poradowski, inż. Jerzy Strumiński, Zenon Maksymowicz. Korekta literacka: Mgr Eugeniusz Aniszczenko. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, tel. 38-37, w godz. 15—18. Nakład 2000 egz. Druk oraz ilustracje wykonała: Druk. św. Wojciecha w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się ryczałtem. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: Cała strona = 5000,— zł; 1/2 strony = 3000,— zł; 1/4 strony = 2000,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,—zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).
K-25117

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, ul. Sołacka 13, m. 1.



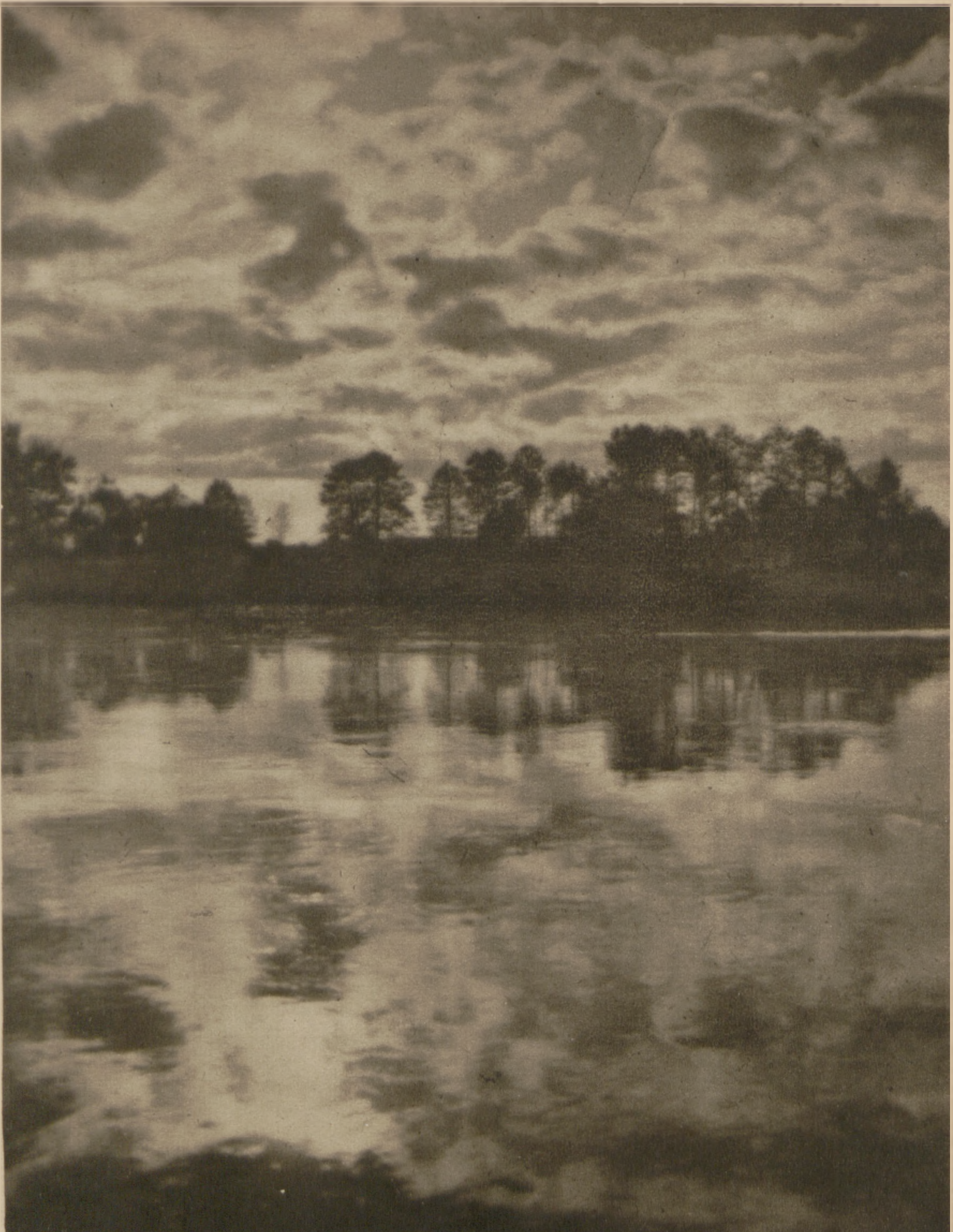
Jan Piątek
Poznań

„CHRYSTUS"
(brom)



Jerzy Frąckiewicz
Kraków

„MGŁY PORANNE"
(brom)



Antoni Anatol Węcławski
Gołąbki k/Warszawy

„ZACHÓD SŁOŃCA"
(brom)



Władysław Łaba
Kraków

„RYSY"
(brom)



Edmund Zdanowski
Gdynia

„W PORCIE"
(brom)



Zbygniew Wyszomirski
Poznań

„WSZĘDZIE RAZEM"
(brom)



Adam Johann
Warszawa

„PORTRET"
(brom)



Edward Hartwig
Lublin

„PARADA DRZEW"
(brom)